MESTER

VOLUMEN XIII NO. 2



MESTER

Revista Literária dos Estudantes Graduados
DEPARTAMENTO DE ESPANHOL E PORTUGUÊS DA
UNIVERSIDADE DA CALIFÓRNIA DE LOS ANGELES

VOLUME XIII | OUTONO 1984 | NÚMERO 2

ÍNDICE

Agradecemos a inestimável ajuda de Luiza Schultheis, Leslie Damasceno, e Robert Krueger.

A redação de MESTER agradece à Associação dos Estudantes Graduados (GSA) da Universidade da Califórnia, Los Angeles, e ao Departamento de Espanhol e Português.

MESTER é publicado duas vezes por ano, na primavera e no outono. As idéias aqui expressadas não são necessariamente as da direção. Convidamos e estimulamos a colaboração de qualquer procedência. Os materiais submetidos serão devolvidos apenas quando selos postais forem recebidos. Todos as colaborações devem ser enviadas com três cópias para o endereço abaixo e devem seguir o estilo corrente estipulado pelo MLA *Style Sheet*.

Subscrição

Assinatura anual
individual . . . . US$ 8
para instituições . . . . . . US$14
para estudantes. . . . . . . US$ 5

Exemplar avulso
individual . . . . US$ 4
para instituições . . . . . . US$ 7
para estudantes. . . . . . . US$ 2.50

MESTER
Department of Spanish & Portuguese
University of California, Los Angeles
Los Angeles, California 90024

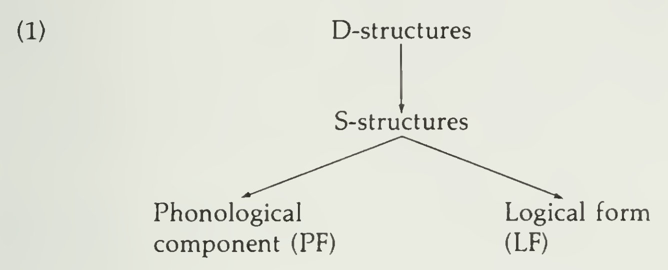
Cover Design: Vilma Mendillo

Brazilian Portuguese and the Null Subject Parameter

I. THEORETICAL FRAMEWORK

In this paper I will examine the syntactic properties of Brazilian Portuguese with respect to the Null Subject parameter, focusing in particular on 'long' wh-movement of the subject. The theory of grammar within which this research has been carried out is that of Government-Binding (henceforth, GB) as developed by Chomsky (1980, 1981) and others. The core grammar is assumed to be organized as in (1):

(1)



At D-structure all argument positions (A-positions) are filled; these representations are then mapped onto S-structures via the syntactic transformation rule *move* α. At LF the scope of quantifiers (including negation and wh-operators) is established via the rule of quantifier raising (QR) and perhaps also wh-raising (Aoun, Hornstein and Sportiche, 1981), while in PF are found rules such as stylistic movement and phonological rules proper.

Within the GB framework, much investigation has focused on the null subject languages (henceforth, NSLs), that is, languages which allow subject position to be filled by a phonetically null element, as in the Spanish example in (2):

(2) Salió.
'S/he left'

GB analyses of NSLs have identified the following as the cluster of properties associated with the null subject parameter:

This paper is a revised and condensed version of a paper written in Spring 1982 with the title "Brazilian Portuguese and the Pro-Drop Parameter." I am grateful to Carlos Quicoli for having spent many hours as both informant and linguist in discussing the original paper with me. As the former he was very patient in answering innumerable questions about Portuguese sentences and their interpretations (grammaticality judgements in this paper except where otherwise noted are his) and as the latter he was an excellent sounding board for ideas. Thanks are also due to Tim Stowell for his observations and corrections on the earlier draft, some of which have worked their way into the present version. *Estou muito obrigada.*

(3) (i) missing subject
(ii) free inversion of subject
(iii) long wh-movement of the subject with apparent violations of the *[that-trace] filter
(iv) empty resumptive subject pronouns in embedded clauses
(v) empty expletive elements

These properties are illustrated in Spanish in (4):

(4) a. [e] Protestó contra las armas nucleares.
'S/he protested against nuclear arms'

b. Lo hizo Ana.
'Ana did it'

c. ¿Quién dijiste que llegó ayer?
'Who did you say that arrived yesterday?'

d. María$_i$ dijo que [e]$_i$ iba a protestar la decisión.[1]
'María said that (she) was going to protest the decision'

e. (*El) Parece que los contras tienen el apoyo de la CIA.[2]
'It seems that the *contras* have the support of the CIA'

The property of greatest interest has been (3iii). The *[that-trace] filter was originally proposed by Chomsky and Lasnik (1977) to account for the ungrammaticality of sentences such as (5a) in English, whose S-structure is assumed to be as in (5b):

(5) a. *Who did you say that arrived yesterday?

b. [$_{\bar{S}}$ who$_i$ [$_S$ did you say [$_{\bar{S}}$ t'_i that [$_S$ t_i arrived yesterday]]]]

Within the GB framework, the ungrammaticality of (5a) is attributed to the Empty Category Principle (ECP), given in (6):

(6) [$_{NP}$ e] must be properly governed. (where [e] = NP-trace or wh-trace)

Government and proper government are defined in (7) and (8):

(7) In [$\gamma \ldots \beta \ldots \alpha \ldots \beta \ldots$] α governs β iff
(i) $\alpha = X^{\circ}$ or α is co-indexed with β
(ii) where ϕ is a maximal projection, if ϕ dominates β then ϕ dominates α
(iii) α c-commands β. (Chomsky,1981)

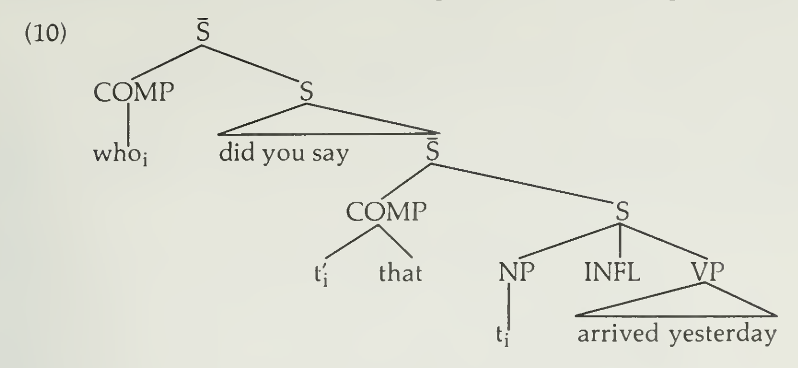
(8) α properly governs β iff
(i) α governs β and
(ii) α is lexical.

Finally, c-command is defined in (9):

(9) α c-commands β iff the first branching node dominating α also dominates β.

Now consider the S-structure (5b) as given in the tree diagram (10):

(10)



The presence of the overt complementizer *that* creates a branching COMP, and thus the first branching node dominating [t'], the trace left in the lower COMP by successive cyclic wh-movement, does not also dominate the trace in subject position. Hence the c-command requirement for government is not met and the subject trace is not governed by [t'], which is the only potential proper governor. Note that the INFL node is assumed to govern subject position, assigning nominative Case to the subject. However, INFL is not lexical and so cannot properly govern.[3] Now suppose there is no overt complementizer present. Then the first branching node dominating the trace in COMP is S̄, which also dominates subject position. Then the trace in COMP may properly govern the trace in subject position and the ECP is satisfied, accounting for the grammaticality of (11):

(11) Who did you say arrived yesterday?[4]

Suppose now that the S-structure of the Spanish example in (4c) is identical to that of the English example in (10). Then the trace in COMP should fail to c-command the trace in subject position and the latter should violate the ECP. However, the sentence is grammatical, as it also is in Italian, another NSL. Further, the optionality of the overt complementizer which provided the 'escape hatch' for the English example is unavailable in these languages:

(12) a. *¿Quién dijiste llegó ayer?
 b. *Chi hai detto è arrivato ieri?

Initial analyses of sentences such as (4c) within the GB framework attempted to attribute the apparent ability of NSLs to escape the *[that-trace] filter (more properly, to escape ECP violations) to the ability of INFL to act as a proper governor in these languages (cf. Taraldsen, 1978). The intuitive notion was that those languages which allow a null subject have a characteristically rich verbal morphology marking inflectional endings, and so INFL in these languages was in some sense 'lexical'. Thus INFL in Spanish but not in English is a potential proper

governor for a trace in subject position, making the presence or absence of an overt complementizer irrelevant.

Rizzi (1980) showed, however, that this account of NSLs was incorrect. Specifically, he demonstrated that in Italian interpretation of the scope of negative elements is constrained by the ECP in the same manner as in non NSLs. In Italian, as in Spanish, postverbal negative elements require the negative particle *non* before the verb, while preverbal negative elements appear without *non*:

(13) a. Mario *(non) ha visto *nessuno*.
'Mario *neg* has seen no one'

b. *Nessuno* (*non) ha visto Mario.
'No one has seen Mario'

c. *(Non) ha telefonato *nessuno*.
'No one has telephoned'

Following work by Kayne (1979) on scope properties of negation in French, Rizzi proposes that elements such as *nessuno* are negative polarity elements which must appear in the c-command domain of a negative operator and which undergo QR at LF, thus being linked to this negative operator. In addition, he proposes a mechanism by which such elements incorporate a negative operator when they appear in preverbal subject position:

(14) *nessuno* → [+neg] when c-commanded by VP

At LF, then, (13a,b) appear as in (15):

(15) a. [non+nessuno$_i$ [Mario ha visto x$_i$]]
'For no x, Mario has seen x'

b. [neg+nessuno$_i$ [x$_i$ ha visto Mario]]
'For no x, x has seen Mario'

Now consider the following sentences:

(16) a. Non pretendo che tu arresti nessuno.
'I do not require that you arrest no one'

b. Non pretendo che nessuno ti arresti.
'I do not require that no one arrest you'

The LF of (16a) is as in (17):

(17) [non+nessuno$_i$ [pretendo [che [tu arresti x$_i$]]]]
'For no x, I require that you arrest x'

A priori, it would seem that (16b) has two possible LF representations, one in which *nessuno* is interpreted with the *non* of the main S, and one in which *nessuno* undergoes (14). However, only the latter is a possible LF representation:

(18) a. *[non + nessuno$_i$ [pretendo [che [x$_i$ ti arresti]]]]
'For no x, I require that x arrest you'

b. [non [pretendo [che [neg + nessuno$_i$ [x$_i$ ti arresti]]]]]
'I do not require that for no x, x arrest you'[5]

Note that *x*, the variable left by the application of QR to *nessuno*, is subject to the ECP. If INFL is a proper governor in Italian, then (18a) should be a possible LF representation. However, the representation is excluded, indicating that the variable in subject position has no proper governor and that INFL in fact cannot properly govern.

The negative interpretation facts led Rizzi to a reexamination of the apparent ECP violations in Italian. He concluded that this property was in fact directly related to another property, namely, free inversion of the subject. Postverbal subjects are assumed to be adjoined to VP (I will here ignore the postverbal subjects of ergative verbs, cf. Burzio (1981)). Following Chomsky (1982), preverbal subject position is assumed to be occupied by expletive [pro], where [pro] is the empty category containing the features [+pronominal −anaphor]. [pro] may have a definite reference, as in (19), or it may be expletive, as in (20), corresponding to English expletive *it*:

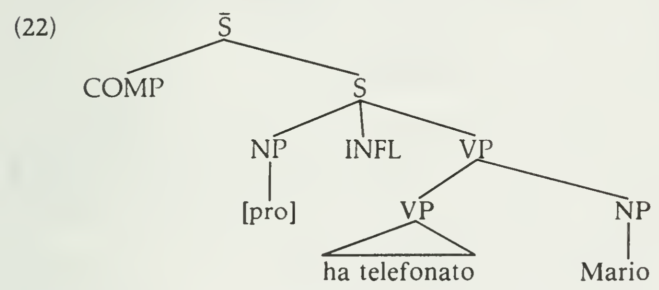
(19) [pro] estamos cansadas
'[pro] are tired'
+I pers
+fem

(20) [pro] resulta que decidieron a favor nuestro.
'It turns out that they decided in our favor'

Thus the S-structure of the Italian example (21) is (22):

(21) Ha telefonato Mario.
'Mario has telephoned'

(22)



Rizzi proposed that in the case of long wh-movement of the subject, the subject is extracted from postverbal rather than preverbal position. Assuming an extended definition of c-command by which an element may c-command, and hence govern, up through its maximal projection, including a maximal projection created by adjunction, the verb may then

properly govern the trace of the subject. The trace in COMP left by successive cyclic movement is thus irrelevant. Rizzi in fact gives evidence related to *ne*-cliticization in Italian which shows that even short wh-movement of the subject is from postverbal position.

Let us now return to the properties of NSLs as given in (3). Property (iii) has been linked to property (ii). Properties (i) and (v) are different manifestations of the empty category [pro]. I have said nothing as to what licenses [pro] in Spanish and Italian but not in English and French; I will address this question below. Property (iv) may be considered a manifestation of the 'Avoid Pronoun' principle, informally stated in (23) (cf. Chomsky, 1981):

(23) Avoid phonetically realized pronouns when [PRO] or [pro] is available.

At this point we are ready to examine the facts of Brazilian Portuguese.

II. BRAZILIAN PORTUGUESE

Brazilian Portuguese[6] is commonly assumed to be an NSL like Spanish and Italian. As such it appears to exhibit the cluster of properties given in (3), as shown by the examples in (24):

(24) a. Saiu.
'S/he left'

b. Correm as crianças rapidamente.
'The children run fast'

c. Quem você disse que chegou ontem?
'Who did you say that arrived yesterday?'

d. João$_i$ disse que [e]$_i$ tinha de comprar um casaco.
'João said that he had to buy an overcoat'

e. (*Ele) Parece que João admira Gabriela.
'It seems that João likes Gabriela.'

((24a,d) are from Chao (1980); (26b) is from Zubizarreta (1982).)
However, sentences such as (24b) do not have the same interpretation as sentences with inverted subjects in Spanish and Italian. An inverted subject in Portuguese is only interpretable as a focused subject, and even then is only marginally acceptable with transitive verbs:

(25) a. Correm AS CRIANÇAS rapidamente.

b. ?Não leem estes livros AS CRIANÇAS.
'THE CHILDREN don't read these books'

Only the subjects of passives and of ergative verbs in the sense of Burzio (1981) can freely appear postverbally without stress:

(26) a. Foram omitidos pormenores importantes pelo autor deste relatorio.
'Important details were omitted by the author of this report'

b. Rebentou a guerra em janeiro.
'The war broke out in January'

((25) and (26) are from Zubizarreta (1982) with Brazilian Portuguese judgements.)

Subject inversion in embedded clauses appears to be even more limited than in matrix clauses:

(27) a. ?Corria Iara pela praia.
'Iara ran along the beach'

b. *Mário disse que corria Iara pela praia.
'Mario said that Iara ran along the beach'

Recall that in Rizzi's analysis free subject inversion is crucial to explaining the apparent ECP violations in NSLs. Further, while Portuguese lacks free subject inversion, particularly in embedded clauses, it does appear to permit long wh-movement of the subject from embedded clauses, as in (24c). We could retreat to the position of the early GB analyses and claim that INFL is a proper governor in Portuguese. But there are examples of ECP effects which falsify this stand.

It appears that in Portuguese S is a (weak) bounding node for subjacency, and thus wh-island constraints are generally respected:

(28) *A quem você disse o que José deu?
'To whom did you say what José gave?'

However, violations of subjacency involving extraction of relative pronouns from embedded questions are acceptable to varying degrees:

(29) a. ?O aluno a quem não sei que coisas êles tinham ensinado estava totalmente confundido.
'The student to whom I don't know what things they had taught was totally confused'

b. O seu irmão, a quem não sei que estorias êles contaram, estava muito preocupado.
'Your brother, to whom I don't know what stories they told, was very worried'

Violations involving subject extraction, nevertheless, are ungrammatical:

(30) *O direitor que você me perguntou que filme rodou em Portugal tem muito talento.
'The director that you asked me which movie filmed in Portugal is very talented'

The relevant S-structure is (31):

(31) O direitor [$_{\bar{S}}$ que$_i$ [$_S$ você me perguntou [$_{\bar{S}}$ que filme$_j$
[$_S$ t_i rodou t_j em Portugal]]]] tem muito talento

[t_i] is separated from its coindexed antecedent by $\bar{S}$ and so is not properly governed by it. On the assumption that successive cyclic movement cannot pass through a COMP already filled by a wh-element, there is no coindexed trace for [t_i] in the lower COMP. Thus INFL is the only potential proper governor. The ungrammaticality of (30) indicates that INFL fails to properly govern the subject trace. Thus in Portuguese, as in Spanish and Italian, INFL is not a proper governor.

There are two possible analyses which suggest themselves to explain the contradictory Portuguese facts. It may be the case that free inversion and the possibility of null subjects are in fact two different parameters. This is the approach taken by Safir (1982). The second possibility is that Portuguese is in the process of becoming a non NSL. This then necessitates a different explanation for the long wh-movement cases.

Let us explore the second possibility. Although INFL in NSLs is no longer assumed to be a proper governor, there is still a (rather unarticulated) requirement that INFL be 'rich' enough to identify the features of the missing subject, thus allowing the language the option of a non-phonetically realized pronoun, or [pro]. This of course is the intuition of traditional grammars. Thus we find the following in the *Esbozo de una nueva gramática de la lengua Española* (Real Academia Española):

> Las desinencias personales de la conjugación española son tan claras y vivaces que casi siempre hacen innecesario y redundante el empleo del pronombre sujeto . . . (p. 421)

Note also that French, as a descendant of Latin, was once a null subject language and ceased to be so when phonological changes neutralized the inflectional endings in the spoken language.

In light of the above, let us examine the actual situation in Portuguese. Brazilian Portuguese originally had a complete verbal paradigm of six distinct forms, three persons each in the singular and the plural. Thus the present tense conjugation of *falar* 'to speak' was as in (32):

(32)	eu	fal*o*	'I speak'	nós	fal*amos*	'we speak'
	tu	fal*as*	'you (sg) speak'	vós	fal*ais*	'you (pl) speak'
	{êle / ela}	fal*a*	's/he speaks'	{êles / elas}	fal*am*	'they speak'

Both the singular and plural second person forms have dropped out of use in speech and, for all practical purposes, in writing. A distinction is still maintained between 'familiar' and 'formal' *you* via distinct pronominal forms: *você* (pl. *vocês*) is the familiar form of address and *o senhor* or *a senhora* (pl. *os senhores, as senhoras*) are the formal forms. All of these pronouns use the third person verbal ending. Thus the verb form

fala, for example, corresponds to five pronominal subjects: *êle, ela, você, o senhor* and *a senhora*. The same is true of the plural *falam*.

Thus the verbal paradigm is now reduced to four inflectional endings, two of which are five-ways ambiguous. In the imperfect tenses and the present subjunctive the number is further reduced to three, since the first and third person singular are non-distinct. The result is that in many cases INFL is not 'rich' enough to unambiguously identify the null subject.

The above facts are interesting in the light of some informal observations on Brazilian speech habits. There appears to be resistance to using third-person verb forms without an accompanying overt pronominal subject. Further, the use of such overt subjects is losing its emphatic force. Recall that in NSLs embedded subjects which are coreferential to the higher subject (or to any NP in the higher clause) are preferably null, with the overt pronoun receiving a highly preferred disjoint reference reading. However, in (33) there is no preference for the disjoint reference reading vs. the coreferential reading:

(33) Ele$_i$ diz que êle$_{\{i, j\}}$ está doente.
'He says that he is sick'

Recall also the Avoid Pronoun principle as stated in (23), which was offered as an explanation for the preferred disjoint reference reading for the Spanish equivalent to (33). Note that in Spanish, which is unambiguously an NSL, overt subject pronouns are restricted to [+HUMAN]. The English pronoun *it* (not expletive *it*) has no phonetic corresponding form in Spanish:

(34) a. {[e] / *Ella} Da al parque.
'It (e.g. the window) looks out over the park'

b. Sabes como {[e] / *él} es: sonríen los padres y lloran las madres.
'You know how it is: the fathers smile and the mothers cry'

Overt pronouns in the corresponding Portuguese sentences are, however, perfectly grammatical:

(35) a. Ela dá ao parque.

b. Você sabe como êle é: os pais sorriem e as mães choram.

On the other hand, expletive elements in Portuguese are still realized as null elements, as in (24e). Rizzi (1980) discusses a similar case with respect to certain northern Italian dialects. These dialects do allow free subject inversion and have empty expletive elements; however, a definite subject cannot be null:

(36) a. El vien.
'He is coming'

b. *Vien.

c. Vien Giorgio.

d. (*El) Piove.
'It is raining'

Safir (1982) discusses similar facts in German and Dutch, which only allow null expletive subjects. The existence of sentences such as (24e), then, poses no problem for the hypothesis that Portuguese is becoming a non NSL.

If Portuguese is in fact a non NSL, then a new analysis of cases of long wh-movement of the subject is needed. The answer suggests itself in the analysis of wh-movement of the subject in French. In French, as in English, a trace in subject position preceded by a COMP containing the overt complementizer *que* and the coindexed trace of successive cyclic movement is not properly governed since the c-command requirement is not met:

(37) *Qui as-tu dit que viendra?
'Who did you say that will come?'

There is a grammatical variant of (37):

(38) Qui as-tu dit qui viendra?

Pesetsky (1978) proposed that *qui* is a pronominal form of the complementizer *que* and represents a merger of *que* with the trace in COMP (referred to as the *que*→*qui* rule). *Qui* thus inherits the index of the trace and properly governs the subject trace, since with the merger there is only one element in COMP and the c-command requirement is met. This analysis is supported by the fact that *qui* also shows up in relative clauses in which the relativized constituent is the subject of the clause, regardless of whether the antecedent is human or not:

(39) {la fille / le cheval} que je crois qui est arrivé(e) {la première / le premièr}
'the girl/the horse which I believe arrived first'

At first glance, there does not appear to be a corresponding rule in Portuguese. The complementizer to embedded sentences is invariably *que*, regardless of whether wh-movement has affected the subject or the object:

(40) a. Quem você disse que [t] beijou Maria?
'Who did you say that kissed Maria?'

b. Quem você disse que Maria beijou [t]?
'Who did you say that Maria kissed?'

But it is instructive to look at relative clauses. In restrictive relative clauses, only *que* appears in COMP for both relativized subjects and objects:

(41) a. É o rapaz {que / *quem} veio ontem.
'He is the boy who came yesterday'

b. É o rapaz {que / *quem} vimos ontem.
'He is the boy that we saw yesterday'

c. É o livro que se publicou o ano passado.
'It is the book that was published last year'

d. É o livro que o professor escreveu o ano passado.
'It is the book which the professor wrote last year'

There is no distinction corresponding to English *who/which/that*.

Traditional grammars of Portuguese insist that in non-restrictive relative clauses the relative pronoun for a relativized human subject can be *quem* or *o/a qual*, but not *que*:

(42) A minha mãe, {quem / a qual} é enfermeira, trabalha muito.
'My mother, who is a nurse, works a lot'

In fact, in spoken Portuguese *que* is used almost exclusively. *O/a qual* may replace *que*, particularly in written usage, while *quem* is highly unacceptable if not ungrammatical. Thus in spoken Portuguese the relative pronoun and the complementizer are being merged in the form *que*, which on the surface is ambiguous.

Given this background, we can assume that *que* in (43) is equivalent to French *qui*:

(43) Quem você disse que chegou ontem?

The S-structure is as in (44):

(44) $[_{\bar{S}}$ quem$_i$ $[_S$ você disse $[_{\bar{S}}$ que$_i$ $[_S$ t_i chegou ontem $]]]]$

Que in the embedded COMP is pronominal *que*, merging the complementizer with the coindexed trace in COMP and thus c-commanding and properly governing the subject trace.

Note that this analysis also accounts for the ECP effect in (30). Since the only potential proper governor for a trace in subject position is a coindexed trace merged with the complementizer in an immediately adjacent COMP, a subject can never be extracted from a wh-island. Recall the S-structure of (30), repeated below as (45):

(45) O direitor $[_{\bar{S}_1}$ que$_i$ $[_{S_1}$ você me perguntou $[_{\bar{S}_2}$ que filme$_j$
$[_{S_2}$ t_i rodou t_j em Portugal $]]]]$ . . .

Even if we assume that the trace in the COMP of $\bar{S}_1$ has merged with the complementizer, it cannot properly govern the coindexed trace in subject position of S_2 because there is an intervening $\bar{S}$.

This analysis of wh-movement of the subject in Portuguese may seem

less plausible than the corresponding French analysis, given the phonetic change effected by the *que*→*qui* rule, which gives some overt proof for the analysis. Nevertheless, the relative clause facts show that Portuguese *que* does in some cases have a pronominal character, which I am claiming is the result of a rule merging the complementizer with the trace in COMP.[7] By this means, then, Portuguese can on the surface show *[that-trace] violations despite the fact that as a (partially) non NSL it does not have free subject inversion.[8]

CONCLUSIONS

This paper has two main conclusions:

1. Brazilian Portuguese is in the process of becoming a non NSL and thus lacks certain properties associated with the null subject parameter.
2. Wh-movement of embedded subjects in Brazilian Portuguese satisfies the ECP by means of a *que*→*qui* type rule. Thus a wh-moved subject must always pass through the immediately adjacent COMP and there are no true cases of long subject extraction.

Paula Kempchinsky
University of California, Los Angeles

NOTES

1. In NSLs an overt pronominal embedded subject is usually interpreted as disjoint in reference with the matrix subject. When the embedded subject is stressed, however, coreference is much more likely:

(i) María$_i$ dijo que ella$_{\{j, ?i\}}$ iba a protestar la decisión.

(ii) María$_i$ dijo que ELLA$_i$ iba a protestar la decisión (y no Susana).

2. The parentheses notation is to be interpreted as follows: (*x) indicates that the sentence is ungrammatical if *x* is included, while *(x) indicates that the sentence is ungrammatical if *x* is excluded. Thus (4e) is ungrammatical if *él* appears in the string.

3. *Lexical categories* are those which can be defined with the categorial features [±N], [±V], i.e. $\begin{bmatrix}+N\\-V\end{bmatrix}$ (nouns), $\begin{bmatrix}+N\\+V\end{bmatrix}$ (adjectives, $\begin{bmatrix}-N\\+V\end{bmatrix}$ (verbs) and $\begin{bmatrix}-N\\-V\end{bmatrix}$ (prepositions) (but cf. Kayne (1981) on the status of prepositions as proper governors).

4. An alternative account of the that-trace facts is given by Aoun, Hornstein and Sportiche (1981), using the definition of government as in (i):

(i) α governs β if for every maximal projection γ, γ dominates α iff γ also dominates β (Aoun and Sportiche, 1983)

They propose that the potential proper governor for a trace in subject position is not the trace in COMP, but rather COMP itself. They further propose the COMP-indexing convention given in (ii), which applies at S-structure:

(ii) $[_{COMP}\ \bar{\bar{X}}_i \ldots] \rightarrow [_{COMP_i}\ \bar{\bar{X}}_i \ldots]$ iff COMP dominates only i-indexed elements

Thus in a structure such as (10) COMP-indexing cannot apply, since COMP does not dominate only i-indexed elements. Hence COMP is not coindexed with subject position and the trace has no proper governor.

5. There seems to be a third LF representation available for (16b) in which the negative element *nessuno* undergoes QR and is adjoined to its own S, becoming construed as an existential operator:

(i) [non [pretendo [che$\exists x_i$ [x_i ti arresti]]]]
'I do not require that for some x, x arrest you'

This interpretation is possible only when the negative element is in the scope of a negative operator in a higher clause and is itself in the subjunctive complement to certain matrix verbs, cf. Campos (1981), Kempchinsky (in preparation).

6. *Portuguese* as used throughout this paper will consistently mean Brazilian Portuguese.

7. A different approach to cases of long wh-movement of the subject is taken by Chao (1980). She argues for a resumptive pronoun strategy, where the empty category in the embedded subject position is a resumptive pronoun with no phonetic content coindexed with the wh-element in the higher COMP by a rule of resumptive pronoun interpretation. As support for this, she gives evidence of overt resumptive pronouns in relative clauses which allow Complex NP violations. While it is true that some dialects of Brazilian Portuguese have resumptive object pronouns, it should be pointed out that even those dialects which do not do have apparent *[that-trace] violations, so that this is not a totally satisfactory approach. The question is further complicated by the null object pronoun phenomenon in Brazilian Portuguese, which has not been treated here.

8. The *que→qui* solution given here to account for the wh-movement facts was proposed in the original version of this paper. Since that time, Zubizarreta (1982) has appeared, in which a similar solution is proposed to account for wh-movement of the subject in continental Portuguese, which, like Brazilian Portuguese, lacks free inversion of the subject although it does allow null subjects with more freedom than Brazilian Portuguese. Note that regardless of the correctness of my proposal that Brazilian Portuguese is becoming a non NSL, the facts of continental Portuguese support Safir's (1982) analysis, alluded to above, which separates free subject inversion from the NSL parameter. Both varieties of Portuguese demonstrate that free subject inversion cannot be the only mechanism by which languages show apparent ECP violations.

REFERENCES

Aoun, J., N. Hornstein and D. Sportiche. 1981. Some aspects of wide scope quantification. *Journal of Linguistic Research* 1.69–95.

Aoun, J. and D. Sportiche. 1983. On the formal theory of government. *The Linguistic Review* 2.211–236.

Burzio, L. 1981. *Intransitive verbs and Italian auxiliaries.* Ph.D. dissertation, MIT.

Campos, H. 1981. Negation in Spanish. Mimeograph, UCLA.

Chao, W. 1980. PRO-drop languages and nonobligatory control. *University of Massachusetts Occasional Papers in Linguistics* 7.46–74.

Chomsky, N. 1980. On binding. *Linguistic Inquiry* 11.1–46.

Chomsky, N. 1981. *Lectures on government and binding.* Dordrecht: Foris Publications.

Chomsky, N. 1982. *Some concepts and consequences of the theory of government and binding.* Cambridge, MA: MIT Press.

Chomsky, N. and H. Lasnik. 1977. Filters and control. *Linguistic Inquiry* 8.425–504.

Kayne, R. 1979. Two notes on the NIC. Mimeograph, Université de Paris VIII. Later appeared in Belletti, Brandi and Rizzi, eds. 1981. *Theory of markedness in generative grammar.* Pisa: Scuola Normale Superiore.

Kayne, R. 1981. ECP extensions. *Linguistic Inquiry* 12.93–133.

Kempchinsky, P. In preparation. Scope of negation in Spanish subjunctive clauses. UCLA.

Pesetsky, D. 1978. Complementizer-trace phenomena and the nominative island condition. Mimeograph, MIT. Later appeared in *The Linguistic Review* 1.297–343 (1982).
Real Academia Española. 1973. *Esbozo de una nueva gramática de la lengua Española.* Madrid: Espasa-Calpe.
Rizzi, L. 1980. Negation, WH-movement and the null subject parameter. Mimeograph, Universita della Calabria. Later appeared in Rizzi, L. 1982. *Issues in Italian syntax.* Dordrecht: Foris Publications.
Safir, K. 1982. *Syntactic chains and the definiteness effect.* Ph.D. dissertation, MIT.
Taraldsen, K.T. 1978. On the NIC, vacuous application and the that-trace filter. Mimeograph, MIT; Indiana Univ. Linguistics Club, 1980.
Zubizarreta, M.-L. 1982. Theoretical implications of subject extraction in Portuguese. *The Linguistic Review* 2.79–96.

Sonhar e desvairar: o mito abortivo de "Páscoa Feliz"

Para além da nossa lógica vulgar, uma outra lógica existe, mais profunda, que só os loucos atingem.

—Renato Lima em *Páscoa Feliz*

Ligados no seu caráter de alegoria, o mito e o sonho constituem verdadeiras representações de aspectos altamente reais da existência humana, este no plano individual e aquele no coletivo. Tanto o mito antigo quanto o sonho noturno de qualquer ser humano procura ampliar e irrealizar situações e condições que provêem da vida cotidiana. Mascarados de símbolos e metáforas, ambos representam na psicologia junguiana forças didáticas que levam ao desenvolvimento de um dado indivíduo ou de uma sociedade. Pela entrada num outro nível de consciência o homem que sonha ou o herói da mitologia recebe uma série de lições ou provas que lhe dão um entendimento mais profundo da natureza da vida. Porém, entre os dois processos existe uma diferença fundamental, diferença que à primeira vista parece contradição total. Enquanto as figuras do mito são, pela maior parte, constantes, representando figuras presentes na psicologia coletiva de qualquer povo, as do sonho são, muitas vezes, altamente individuais e perturbadas. No seu estudo junguiano do processo mítico, *The Hero With a Thousand Faces*, Joseph Campbell trata desta mesma dicotomia:

> The architypes to be discovered and assimilated are those that have inspired, throughout the annals of human culture, the basic images of ritual, mythology, and vision. These "Eternal Ones of the Dream" are not to be confused with the personally modified symbolic figures that appear in nightmare and madness to the still tormented individual. Dream is the personalized myth, myth the depersonalized dream; both myth and dream are symbolic in the same general way of the dynamics of the psyche. But in the dream the forms are quirked by the peculiar troubles of the dreamer, whereas in myth the problems and solutions shown are directly valid for all mankind.[1]

Porém, esta distinção tão nitidamente feita não toma em consideração a possibilidade de uma sociedade angustiada, sem sentido, cujos símbolos são as próprias figuras do pesadelo ou da alucinação. É possível que, num mundo em que qualquer sistema de valores tenha falhado, o desvairo de um louco seja uma alegoria mais exata da realidade existente do que o processo cíclico e fechado da hierarquia clássica.

No seu romance *Páscoa Feliz*, José Rodrigues Miguéis cria, de fato, uma verdadeira alegoria do nosso século. Utilizando tanto o tema da loucura, do sonho, quanto um processo mítico na confecção da sua obra, o autor retrata a angústia e a desumanização do homem moderno.

É o propósito do nosso estudo aqui verificar a função das constantes loucura e sonho dentro da estrutura do romance, e ver até que ponto *Páscoa Feliz* representa a recriação de um mito. Este trabalho não pretende ser uma análise totalizante, porém, trata de um nível de interpretação baseada na própria visão de Renato Lima.

No entanto, antes de abordarmos o tema da loucura dentro desta obra, é preciso entender o significado deste conceito dentro da filosofia geral da civilização ocidental. No seu estudo *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, Michel Foucault nos oferece uma análise detalhada das várias interpretações da loucura desde a Idade-Média até o século XVIII. Símbolo na época medieval da razão divina, duma verdade "além da vida," o "Holy Fool," na sua simplicidade inerente, constitui uma figura bem-aventurada, a quem Deus concede uma visão mais profunda da realidade. Embora o louco esteja, pela maior parte do tempo à margem da sociedade medieval, ele torna-se símbolo de Cristo, do mais humilde entre os homens. Foucault explica:

> At the opposite pole to this [madness viewed as animality] nature of shadows, madness fascinates because it is knowledge. It is knowledge, first, because all these absurd figures are in reality elements of a difficult, hermetic, esoteric learning.[2]

Por outro lado, com a chegada da renascença, a atitude perante a loucura muda completamente. Opondo-se à razão e à potencialidade da criação humana, o louco torna-se uma figura ameaçadora, metáfora da mortalidade e imperfeição da vida neste mundo:

> Why does the Ship of Fools and its insane crew all at once invade the most familiar landscapes. Why, from the old union of water and madness, was this ship born one day, and on just that day?
>
> Because it symbolized a great disquiet, suddenly dawning on the horizon of European culture at the end of the Middle Ages. Madness and the madman become major figures, in their ambiguity: menace and mockery, the dizzying unreason of the world, and the feeble ridicule of men.[3]

Desde as primeiras páginas de *Páscoa Feliz*, a predominância do tema da loucura e do sonho está altamente evidente. O protagonista existe vacilando entre a realidade concreta e o seu próprio mundo de fantasia. Porém, este romance não constitui unicamente a estória de um louco, de uma pessoa alienada da sociedade. Tanto pela própria estrutura bem como pela linguagem utilizada, *Páscoa Feliz* torna-se mito ou alegoria de uma realidade muito mais universal.

Procurando exprimir a verdadeira dor da existência moderna, Miguéis situa a trajetória de Renato Lima num espaço meio ambíguo. Nos dois primeiros capítulos, nós não temos nenhuma indicação que nos ajude a adivinhar em que país ou em que data precisa a ação transcorre. O leitor está presente numa sala de tribunal, tribunal típico de qualquer centro

urbano do mundo. Logo depois, o herói descreve com grande detalhe a prisão onde se vê condenado, sendo a descrição desta segunda cena igualmente universal. Temos, então, um conjunto de prédios completamente isolados do mundo exterior, sem nenhuma referência a localizações geográficas:

> Sinto-me bem nesta Cadeia. É um belo edifício claro, em pavilhões de dois andares, isolados no meio duma grande cerca aborizada, que um alto muro separa, julgo, de caminhos e terras cultivadas. Nenhum rumor chega de fora.[4]

Assim tanto o tribunal quanto a prisão funcionam como símbolos de uma universalidade conhecida por qualquer leitor.

Ao entrar no terceiro capítulo, onde começa a verdadeira ação do romance, o protagonista nos oferece alguns detalhes com respeito à sua vida. Natural de Lisboa, ele se identifica como Renato Lima, nome que embora signifique "nascido de novo", é altamente comum. Desta forma, como cidadão ordinário, Renato representa um arquétipo do homem moderno angustiado. Da mesma forma, a Lisboa do protagonista funciona de uma maneira arquetípica. Ausentes estão quaisquer elementos específicos que impeçam esta cidade de ser qualquer cidade do mundo. Vivendo num ambiente de ruas sem nomes, de endereços sem números, Renato vacila entre a existência tangível e a introspecção fantástica. Tanto a sua vida de desvairo quanto a de acontecimentos cotidianos poderiam ser a do próprio leitor.

Para tornar este espaço mítico, ou melhor alegórico, ainda mais evidente, o autor deixa os personagens secundários muito superficialmente definidos. Eles agem unicamente em função do protagonista, como tipos presentes na sua vida, como figuras de um sonho, com os quais ele tem comunicação apenas parcial.

O aspecto alegórico está também evidente na superfície da estrutura do romance. Até o próprio título lembra a parte mais significativa do mito cristão. A Páscoa, que constitui a vitória de Cristo perante a morte e a descida ao inferno, representa a verdadeira esperança da fé cristã. Da mesma forma, a divisão do livro em treze capítulos está relacionada com Cristo e o número total de apóstolos.

Como já dissemos, a trajetória do herói constitui, até um certo ponto, um processo mítico. Analisando os mitos clássicos, Joseph Campbell chega a uma compreensão da forma e estrutura geral deste gênero:

> The standard path of the mythical adventure of the hero is a magnification of the formula represented in the rites of passage: *separation—initiation—return*: which might be named the nuclear unit of the monomyth.
>
> A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man.[5]

Em *Páscoa Feliz*, uma parte deste processo está presente. O herói parte do cotidiano para um mundo fantástico, o da sua realidade interior. Tal como a tradição mítica que procura recriar o mundo como deveria ser, Renato Lima tem, pelo menos no início da sua vida, um mundo de fantasia superior à sua realidade concreta:

> A vida nada tinha com o meu sonho. O contacto das pessoas e a acção eram-me odiosos. No delírio da imaginação, porém, eu convivia, agia, era alguém num mundo social criado pelo meu desejo . . . Possuí tesouros, os maiores do universo, inesgotáveis. Dominei, revesti-me do doirado esplendor da glória. (p. 38)

Da mesma forma, a constante "token", coisa concreta levada do mundo fantástico ao mundo real que caracteriza a grande maioria dos mitos, está presente no romance na forma do "plano", do "roubo" que Renato contempla nas suas fantasias íntimas. Porém, em contraste com o mito antigo, este ato é uma coisa que tem que ser realizada não no plano do fantástico, senão *no da realidade*. A partir do assassínio, o herói se encontra dentro da fusão dos dois planos, e não consegue mais distinguir entre os mundos interiores e exteriores. No lugar do ciclo fechado do mito clássico está um vaivém contínuo, no lugar do entendimento que segue a missão mítica, a confusão.

Tornemos agora à análise específica deste processo de fusão e da interdependência de realidade e da loucura no romance.

Como epíteto a *Páscoa Feliz*, Miguéis nos oferece uma citação de Antônio Machado:

> En mi soledad
> he visto cosas muy claras,
> que no son verdad.

Estes versos, que assinalam a alienação do poeta, mostram a existência de um outro plano de percepção. Porém, há aqui uma certa ambigüidade que nos leva a um dos temas principais de *Páscoa Feliz*. As coisas falsas, vistas ou sonhadas pelo poeta ou não existem, ou não existem segundo a lógica humana. Assim, o leitor duvida até que ponto os desvarios de Renato Lima sejam verdadeiros, ou até que ponto eles constituam uma realidade ainda mais concreta.

Desde as primeiras páginas, a vida interior do protagonista é contrastada com a automatização e indiferença das pessoas presentes na sala do tribunal. O juiz, em vez de funcionar como ser humano, funciona muito mais como máquina, embora seja uma parte integral do plano objetivo do livro:

> Era um homem de olhos pequininos, penetrantes, intrincheirados nuns óculos de míope, e tinha os cabelos raros e revoltos sobre a testa vasta. Pareceu-me que seguia o julgamento com a mesma automática indiferença

com que os padres oficiam. Digo mesmo—como se não acreditasse na eficácia da justiça. (p. 9)

Da mesma forma, a contradição absurda entre a confissão de Renato

—Declaro, uma vez mais, que pratiquei os crimes de que sou acusado . . . (p. 11)

e a continuação do processo judiciário assinala a falta total de comunicação entre Renato e o seu ambiente.

Consciente deste mesmo problema, Renato toma em consideração a dialética existindo entre a sua verdade interior e a idéia que os homens presentes no tribunal têm com respeito aos seus motivos. Ao conhecer a realidade da sua própria vida interior, do seu sonho absoluto, o protagonista se interpreta como "o homem que obedeceu." Por outro lado, ao perceberem unicamente a superfície da situação ou dos fatos tangíveis, os cidadãos não conseguem entender este mundo interior, ainda que seja mais real do que a vida objetiva:

A que interessa aos tribunais, é uma verdade formal, relativa, recortada nos figurinos da lei. E, no fundo, os jurados eram, necessariamente, estúpidos: a ordem psíquica e moral era-lhes vedada. Factos! factos! Eu seria para eles, simplesmente—*o homem que matou para roubar.* (p. 15)

Assim, o louco torna-se fusão da metáfora medieval com a atitude renascentista. Ao ter conhecimento de uma realidade mais profunda, de uma inspiração além do plano puramente físico, ele é de novo o "Holy Fool" tão venerado na tradição cristã. Por outro lado, do ponto de vista da sociedade, ele constitui, ao mesmo tempo, um elemento ameaçador, figura que mostra a irracionalidade e imperfeição humana.

Na altura do julgamento, tanto como na sua infância, o mundo interior de Renato Lima representa uma forma de fuga às dores da vida humana. Totalmente alienado do seu meio-ambiente, o protagonista trata as próprias pessoas da sua vida com a mesma indiferença do juiz. Vítima deste mundo angustiado, o protagonista, que criou dentro de si uma realidade superior aos seus próprios olhos, enrijeceu-se a qualquer interação humana:

Minha mulher esperava, atrás de mim. Voltei-me e vi-a sorrir entre as lágrimas. Creio que fêz um sinal mas não cheguei a percebê-lo. Tinha os olhos pisados. Ergui os ombros, indiferente, pois nenhuma dor, nem mesmo a dela, já me impressionava. Ao contrário, desejaria não tornar a vê-la, esquecer tudo, seguir um novo rumo.

A dor humana perdeu já para mim todo o sentido. (p. 14)

Este endurecimento o leva inevitavelmente a preferir a solidão, o isolamento. Desta forma, para Renato Lima, a prisão constitui muito mais a felicidade do que qualquer tipo de punição:

Um criminoso não deveria ter dores, ser torturado? Sim, tenho há muito a impressão de que vivo num sonho. A vida corre com uma serenidade impressionante. Penso quanto, noutro tempo, eram felizes os homens a quem se concedia o direito de fugir, como eu fugi afinal, à vida angustiosa do mundo... Quase me julgo feliz. (E porque não?) (p. 18)

No seu refúgio, o protagonista consegue reordenar os acontecimentos que levaram ao seu crime. Assim, a prisão funciona como catálise que permite a criação da própria narrativa do romance.

O isolamento e a calma da prisão permitem-me pensar melhor e ordenar tantas recordações. Embebido em mim mesmo, sinto arder, mais vivo, o meu poder de concepção, e espero ainda compôr alguns volumes de análise introspectiva. (p. 21)

Na introdução ao terceiro capítulo onde começa o relatório em "flashback" da vida de Renato Lima, o protagonista nos explica as suas intenções, intenções que coincidem perfeitamente com o tom existencial do livro. Em vez de contar-nos a sua vida ("Uma vida conta-se em duas palavras—ou então são precisas dez mil páginas de prosa cerrada para a contar."), ele nos oferece "o quadro geral duma existência," quadro que vai muito além das puras atividades do cotidiano. No lugar de grandes detalhes sobre os acontecimentos específicos da sua infância infeliz, o leitor encontra descrições dos estados de alma de uma vida de introspecção.

Da mesma forma, ao descrever o seu casamento, Renato Lima nos dá pouquíssimas informações sobre a sua mulher. Ela, como os demais personagens do romance, existe unicamente em função da introspecção do narrador. Por algum tempo, ele vive calmamente com ela, apesar da falta de verdadeira comunicação entre os dois. Da mesma forma, o relacionamento que existe entre Renato e o seu patrão é igualmente superficial:

Ao fim de algum tempo, ligavam-nos laços de afecto que me fizeram esquecer a distância real que nos ficava. (p. 43)

Esta distância, de fato, constitui um dos elementos fundamentais do enredo de *Páscoa Feliz*. Por causa dela, o herói consegue enganar Nogueira e planejar no seu mundo interior o seu último projeto.

Sempre querendo recriar o mundo exterior segundo os seus desejos pessoais, Renato parte de dados concretos para chegar à composição nas suas fantasias de um mundo novo, ou pelo menos, a uma nova interpretação da realidade. Porém, embora o herói queira exprimir artísticamente a sua visão íntima, esta fica sempre inacabada, uma coisa só sonhada:

Força e violência . . . A actividade brutal daquela gente inspirava-me a concepção dum grande poema do trabalho—que nunca tentei, sequer, esboçar, . . . (p. 46)

A realidade de fora, realidade que às vezes inspira os sonhos e as fantasias do protagonista, também os destrói. Obrigado a viver dentro de um sistema socio-econômico altamente rígido, Renato Lima perde uma grande parte da sua liberdade de espírito, da sua criatividade, e sucumbe à rotina do cotidiano:

> O meu indefinível desejo adormecera depois do casamento. O matrimónio é um sedativo, um ópio, um normativo. Sentia-me incapaz de praticar o mal e o bem. A vida mecanizara-me a tal ponto, que não me baixaria para apanhar uma carteira e entregá-la a quem a tivesse perdido, nem para salvar-lhe a honra. Mas também me sentia incapaz de a erguer do chão para a guardar . . . (p. 46)

Vítima desta vida de monotonia, Renato Lima volta à sua introspecção, ao seu refúgio escondido seguro de todas as influências do contato humano. Nesta introspecção, ele reconhece uma verdade mais pura do que qualquer lógica aceita: a verdade dos loucos:

> Pode alguém explicar certos sonhos, que nos parecem *duma lógica perfeita* e ao despertar nos deixam uma comoção indefinível, uma impressão de absurdo. É exactamente assim. O sonho é o domínio da loucura dentro da razão.
>
> Para além da nossa lógica vulgar, uma outra lógica existe, mais profunda, que só os loucos atingem. (p. 50)

Assim, a loucura torna-se para Renato Lima um verdadeiro ideal. Preferindo o seu sonho do roubo a qualquer conceito de obrigação ou de moralidade, ele recria, segundo os seus próprios desejos, uma nova hierarquia de valores. Esta paixão toma lugar de suma importância na sua vida, chegando a dominar todas as suas atividades e interações humanas:

> Um outro amor, abstracto, imaterial, incoercível, começava a ocupar em mim o lugar dessa afeição tranquila,—o amor do fantasma que se gerara e concebia lentamente . . . Uma embriaguez deliciosa e odiosa, que me queimava as energias afectivas, como as amantes que adivinham os mais ocultos desejos, para os satisfazer até à loucura, ao esgotamento, à morte . . . (p. 62)

Durante este período, a única relação que Renato Lima tem com as pessoas na sua vida que possa ser interpretada como contato parcial com as exigências e responsabilidades da vida é com o seu filho. Porém, isto de fato, não constitui nada mais do que um novo tipo de introspecção. Homem altamente voltado a si mesmo, o protagonista interpreta o seu filho como extensão, como parte integral do seu próprio ser:

> É a carne da minha carne, prolongamento da minha vida, promessa impressionante e misteriosa de imortalidade . . . Um filho é um passo da vida para além de nós, um pedaço de futuro que geramos e atiramos para além de nós. A luz que as estrelas, mortas há muito, ainda irradiam no éter. (p. 88)

E este amor profundo com uma figura de auto-projeção antecipa a fusão, ou melhor, confusão de planos, à qual o herói chega inevitavelmente depois do assassínio. Ao ver o seu filho doente na cama, Renato Lima começa a alucinar e acredita ver o cadáver do rapaz deitado num caixão:

> A noite, fico ao pé dele. Reprimo os ais que me sobem à garganta. Era o que me faltava. Vejo-o com as mãozinhas cruzadas, no caixão . . . Ergo-me bruscamente. Está vivo! Mas a visão repete-se vezes sem conto . . . (p. 91)

Consciente do processo inevitável da doença do seu filho, e ao mesmo tempo, querendo escapar a qualquer responsabilidade com respeito ao mundo exterior, Renato Lima foge uma vez mais. Nesta altura, não é o seu mundo de fantasia que o protege das circunstâncias da vida. Pelo contrário, o protagonista esconde-se dentro da sua vida profissional, utilizando o seu trabalho como refúgio contra a condição da sua vida familial:

> O trabalho, afinal, volta a ser o ópio que me liberta, que liberta o meu sonho insaciável de irresponsabilidade. (p. 99)

Porém, não são unicamente as circunstâncias concretas que se mostram ameaçadoras para Renato Lima na altura da doença do filho. Ao passo que o herói vacila mais entre a realidade e o desvairo, as suas alucinações tornam-se cada vez mais horrorosas:

> Vivo envolto na atmosfera de pesadelo, como na própria realidade.
> Como as pessoas que escaparam dum incêndio ou dum naufrágio, e ficam revendo em alucinações o horror da tragédia, eu passei a viver sob o domínio do medo.
> Em pleno dia, na rua, as alucinações tomam conta de mim. Tenho um receio horrível de enlouquecer completamente. (p. 112)

Agora, o protagonista se encontra dentro de uma inversão total de perspectiva. Mais uma vez, o seu mundo de fantasia cessa de protegê-lo contra o contato humano. É a presença da mulher que constitui a sua única consolação contra o pesadelo constante:

> Só a companhia de Luía modera em mim o terror. Tranquiliza-me saber que a tenho para me consolar das torturas que sofro. (p. 113)

É aqui que Renato passa por uma alucinação ainda mais viva do que as anteriores, uma alucinação que representa uma verdadeira prova heróica como as encontradas pelas figuras da mitologia. Encontrando-se em uma rua de primavera, alegre e seguro, Renato procura ver sem êxito *ele-mesmo-num-outro*, algo que acontece tantas vezes no processo do sonho:

> Inútil. Uma força obriga-me a aceitar a realidade . . . "Mas se há pouco adormeci na minha cama? E não sei onde estou, nem onde vou. É me impossível explicar isto, por mais que tento convencer-me de que durmo. Há tanto que não experimento uma alegria saudável. Abandono-me. (p. 114)

Totalmente presente neste novo plano da realidade,[6] Renato Lima encontra uma procissão funerária horrorosa. Trespassando "fantasmas, corpos visíveis mas etérios, fora das leais da matéria sensível . . . (p. 115)," ele vê a sua própria cara dentro do caixão. Nesta experiência esotérica, a sua consciência transfere-se para a figura no esquife:

> Sinto que estou realmente no esquife, eu só, morto! Não desdobrado, como há pouco, *mas um só eu*. E de novo não posso gritar. Estou morto. (p. 117)

Voltando logo à consciência física, o protagonista considera a sua própria mortalidade. Ele sente a responsabilidade de salvar a sua família, e especificamente, o seu filho. Agora, o sonho do roubo, sonho que existia unicamente no plano da fantasia, torna-se *necessidade concreta*. O herói volta da sua viagem mítica com um aparente "token", com um sentido de obrigação ante os homens.

Especificamente são as palavras de Nogueira que precipitam o assasinato: "Lembre-se que hoje é quinta-feira santa . . . Que tenha uma Páscoa feliz!" Como o velho conceito do sacrifício cristão, Renato Lima prefere o bem-estar do seu filho à sua própria felicidade. Páscoa feliz . . . Páscoa da morte.

Nesta altura, Renato Lima experimenta um sentido momentâneo de compaixão perante o sofrimento dos outros, um sentimento que lhe permite descobrir, talvez pela primeira vez, a sua humanidade:

> Sinto, emfim, aquele remorso que me descobre o fundo humano do meu coração. Julgo-me quási feliz do sofrer, assim, com a idea do mal dos outros. (p. 147)

Porém, ele se mostra incapaz de aceitar o seu próprio ato. O esquecimento desce como véu de proteção igual às suas fantasias de outrora. Em contraste com o herói clássico que parte para um terreno mítico para aprender uma lição ou sofrer uma prova, e volta logo à sua terra natal, Renato Lima fica preso à fusão dos dois planos. A própria realidade torna-se fantasmagórica, com figuras horrorosas iguais às do seu sonho.

É a morte do seu filho que o aliena de uma vez para sempre do mundo dos homens. A compaixão que ele recebeu da sua viagem mítica foi uma coisa efêmera, talvez ilusória. Daqui em adiante, Renato Lima volta totalmente para si mesmo, para a sua prisão protetora sem oferecer nenhuma resistência:

> Não voltei mais a casa.
> Não me lembro de mais nada, senão disto: alguns

dias depois fui preso numa estrada, semi-nu,
esfomeado, sem opôr resistência. (p. 165)

É assim o mundo de Renato Lima: dominado pelo sonho, por um vaivém constante entre o desvairo e a realidade tangível. Embora o protagonista prefira "a verdade dos loucos", uma verdade que, como na cosmovisão medieval, representa um conhecimento mais profundo ou mais divino da realidade, este conhecimento torna-se uma coisa ameaçadora, ambígua na sua própria natureza. A única realização concreta deste processo de introspecção é a criação da narrativa que Renato Lima nos oferece. Será então o romance o "token" levado pelo herói da sua peregrinação mítica em outros planos da realidade?

Se *Páscoa Feliz* constitui de fato um mito moderno, é um mito angustiado, sem esperança. O cíclo de perfeição característico da antiguidade torna-se uma abertura perpétua. A inspiração recebida por Renato no plano do sonho é ilusória, o 'token" tangível—(as amêndoas levadas ao filho)—precipita a morte deste. Assim, ao meio caminho entre alucinação e mito, entre desvairo e processo didático, José Rodrigues Miguéis situa a sua alegoria da sociedade portuguesa contemporânea.

Bruce Williams
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. Campbell, Joseph, *The Hero With a Thousand Faces*. (Princeton: Princeton University Press, 1973), pp. 18-19.
2. Foucault, Michel, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. (New York: Random House, 1965), p. 21.
3. *Ibid.*, p. 13.
4. Miguéis, José Rodrigues, *Páscoa Feliz*. (Lisboa: Alfa, 1932), p. 17. (Todas as citacões que seguem de *Páscoa Feliz* são indicadas no próprio texto deste trabalho com o número da página.)
5. Campbell, Joseph, *The Hero With a Thousand Faces*. (Princeton: Princeton University Press, 1973), p. 30.
6. Esta cena lembra muito os interesses de Fernando Pessoa na projeção astral, fenômeno que tem sido proposto como explicação de vários mitos antigos e episódios bíblicos.

O Único Imperador Que Tem, Deveras . . .

Some time ago, as I was preparing a piece on Fernando Pessoa's book of poems entitled *Mensagem* (1934), I found myself writing—in the same way as I had spoken and had heard others speak—about the four culminating poems of "Brasão" the book's first section: that the figures depicted therein assume "monumental" proportions. That is, they are presentationally gigantic and/or superhuman; by virtue of the visual nature of their presentation, they assume emblematic status. The poems dedicated to those figures—Nun'Álvares Pereira, Prince Henry the Navigator, King John II, and Afonso de Albuquerque—, as is well known, "read" the heraldic devices of "Coroa" ("Crown") and "Timbre" ("Crest") that sit atop the Portuguese royal Coat-of-Arms, just as the fifteen poems preceding them "read" the various devices of the Coat-of-Arms itself, the "Castellos" ("Castles") "Quinas" ("Shields"), and the two heraldic "Campos" ("Fields") upon which the first two are set.

After writing of the four poems; "monumental" status, I left the notion there, as a descriptive observation. I had, however, long been bothered by the word *deveras* in the penultimate line of the first of the three "Timbre" poems, the one dedicated to Prince Henry. The entire poem reads as follows:

A CABEÇA DO GRYPHO
O INFANTE D. HENRIQUE

Em seu throno entre o brilho das espheras,
Com seu manto de noite e solidão,
Tem aos pés o mar novo e as mortas eras—
O unico imperador que tem, deveras,
O globo mundo em sua mão.

[The Head of the Griffin
Prince Henry

On his throne amid the shining of the spheres,
with his cloak of night and solitude,
he has at his feet the new sea and the dead eras—
the only emperor truly to have
the orb in the palm of his hand.][1]

Deveras, of course, calls for a comparison. If Henry is the only "emperor" who has *deveras* the *globo mundo em sua mão,* I asked myself, what is the negative side of the allusion and how is it construed? Have there been other "emperors" who seemed to control the whole world, but who ultimately did not? That is the cursory reading of the lines,

to which I then clung despite its problematic nature. But why refer to Henry as an "emperor" when he clearly was not one in any political sense and could be so conceived only by considerable metaphorical extension? Why speak of him as having "deveras,/O globo mundo em sua mão" when, both in terms of history and in the immediate context of *Mensagem*—i.e., in the two following poems—he is shown by comparison to have been an initiator whom others followed on a much grander scale? The only answer I could come up with involved Henry's figurative holding of a world globe. This construction, along with the notion of great worldly dominion—i.e., the parts of Africa that his initiatives explored and controlled during his lifetime—would lead to a large, ambiguous reference. The problem was that such a reference, in its invocation of a world globe, contained an obvious and frequently noted anachronism: cartography in Henry's time relied on Ptolemaic rather than Copernican concepts.

Some time later, in going through titles on a list of Pessoa's readings, I came across a reproduction of Oswald Wirth's tarot Emperor,[2] symbol of organizational power and dominion. He sits in profile on a throne with a globe in his left hand. The connection was obvious. The conception of the tarot Emperor as the basis of the Pessoa reference reordered my thinking on the issue. It sent me to work on tarot to a greater extent than before,[3] and in the final analysis, greatly affected my reading of the entire first section of *Mensagem* in ways that I believe account for much more of the language of the book than I had theretofore been able to do. What I intend to do in the ensuing pages is to argue that seeing the reference in the Henry the Navigator poem as one to the tarot Emperor provides a reading much superior to any before proposed. It also establishes the basis for an understanding of "Brasão" that is in similar ways more successful than previously stated or implied in any treatment of the subject. To make that comparative point, I shall occasionally allude, without documentation, to a strawman that is my composite of the various treatments that I have read or heard of the first part of *Mensagem*, among them my own prior reading. Indeed, I have already made a number of such allusions. Finally, I shall make a few closing remarks about what my revised reading of "Brasão" has to say for a Pessoan "reading" of Portuguese history.

* * *

Above all else, seeing the tarot Emperor as the primary reference leads to an unproblematic reading of the poem. Henry is depicted in a scene that is very like renditions of the tarot Emperor, a presentation that has two primary effects. First, it sets up a comparison, visual in basis, that serves in several ways as the foundation of the poem. Second, it contains that multiple comparison in a visual emblem verbally rendered, which is much like the emblem that is the tarot trump itself. It is as though Henry were a meta-Emperor and the poem were a verbal "reading" of a tarot card showing *him* as an Emperor truer than the tarot

Emperor itself. That exchange, of course, resolves the problems that I had with my earlier interpretation of the poem. Henry as tarot Emperor is clearly an "emperor," does sit in a magus-like pose, and does have the *globo mundo*—now the symbol of arcane power rather than the world globe—in one of his hands.[4]

As I have attempted to demonstrate elsewhere,[5] *Mensagem* embodies a very specific poet-reader relationship, one in which the persona/poet is an occult master leading his reader/initiate in an ascent up a three-levelled scale of spiritual awareness of, and interpretive insight into, nationality. It is a sort of dual epic journey through symbols taken from the national past. This is hardly the place to repeat that argument. I shall merely remark here that in the ascent/journey the first step, represented by "Brasão," the book's first section, concentrates on the physical world of the neophyte, hence on the "physical" Coat-of-Arms and the "physical" historical figures who are made to correspond to the devices of the Coat-of-Arms. That "physical" concentration is two-fold: the concentration of the duo of poet/reader, or master/neophyte, falls mainly on the "physical," historical existence of these figures, while those characters' own concentration by and large falls on worldly concerns. Nevertheless, within the "physical" concentration, there is revealed the material, so to speak, for interpretation from the vantage point of higher occult levels, interpretations in fact carried out in the second and third parts of the book. That material is revealed in "Brasão" in several ways, one of which, being repeated, hints that in their worldly concentration the historical personages play destined roles in a cosmic structure, whether they are aware of so doing or not. A second mode of that revelation is the structuring of Portuguese history that "Brasão" propounds. For both of these elements, realization that Prince Henry *is* the tarot Emperor provides a key ordering element. The latter is most important for present purposes and will be developed here.

"Brasão" begins with a presentation of heroes (the "Castellos") and of martyrs (the "Quinas") in the first two poems of the book; the two "Campos" are in multiple ways "background" to their corresponding series of poems. The reading of history is propounded mainly in the "Castellos," where we begin with "pre-Portuguese" figures such as Viriathus and such Burgundian figures as Count Henry, Tareja, King Afonso Henriques, and King Denis. All of those figures are outlined with biographical data widely and somewhat loosely used. When we come to the culminating seventh "Castello," we find it bipartite: one half refers to King John I, the other, to his wife, Philippa of Lancaster—founders of the royal House of Avis, of imperial expansion and glory, and so on. They are also parents of the so-called "ínclita geração," five sons who ruled, led the expansion, etc., among them, the aforenamed Prince Henry the Navigator. Four of the five sons, except Henry whose position later in "Brasão" we have already seen, follow as the first four "Quinas," martyrs to the course their parents initiated. But all, in the *Mensagem* version are willing to accept martyrdom for the cause ("the Gods sell when

they give," reads the "background" poem to the "Quinas," and it goes on to explain the bargain: "glory" is "bought" with "des-graça").

In the bipartite seventh "Castello", which is the pivotal element in a developing reading of Portuguese history, diction changes drastically. Examination of bits of language from each poem will suffice to make the point. King John is referred to as "Mestre, sem o saber, do Templo/Que Portugal foi feito ser" (the verbal phrase is at least trebly ambiguous); and Philippa is called "Princeza do Santo Gral." Familiarity with the diction of the various occultist materials that Pessoa is known to have read facilitates a comparison suggesting that both figures are thus given high occult status. This also leads to the conclusion that the seventh "Castello" represents the union of male and female principles, a union that is referred to in esoteric lore as the "hermetic marriage," in which cosmic wholeness is achieved and a plenitude of worldly power—created by perfect consonance between human forces and occult cosmic forces, between internal and external structures—is realized.[6] The last "Castello" thus contains a gnostic reading of the historical centrality of the start of Avis: Portugal's acquisition of creative cosmic balance. And it was that creativity that underlay the "glorious" history of the empire.

What follows, then, is not surprising. After the martyrology of the first four "Quinas," sons of Avis, we get King Sebastian as the fifth "Quina" and then our four "monuments," all dedicated to heroes of the Avis expansion. The gnostic tenor established in the seventh "Castello" in essence justifies a series of changes in rhetoric through the rest of "Brasão," changes that, moving to increasingly abstract and idealistic formulations, culminate in the final four "monumental" emblems.

That those four poems were "monumental" was clear all along, as was the fact that they were in some sense emblems—i.e., the poetic voice describes the physical detail of a symbolic pose in which each personage is found. The emblematic status of some or all, which had as its reference a specific set of emblems, namely the cards in the tarot deck, and which continued a gnostic reading of Portuguese history through complex comparisons such as we have seen at work in the poem on Prince Henry, was by no means clear until the comparison with the tarot Emperor suggested itself.

It is, I suspect, clear that I see other "monumental" poems as linked to the tarot deck as well. Incidentally, all four were written in late 1928, the last three on the same day, September 26, in a book composed of poems written over a twenty-one year span, that contiguity may betoken commonality of reference as well. While no case is as clear as with Prince Henry, I suspect that Nun'Álvares Pereira, with his sword cutting the air and creating a halo around him, is the tarot Magician, while the gigantic King John II is probably The World and Albuquerque Justice. (Incidentally, the hermetic marriage is also depicted in tarot, in The Lovers; thus the tarot references may start as early as the last "Castello," though the hermetic marriage is a frequent esoteric motif, and too, in the seventh "Castello," the rhetoric is far from emblematic.)

And I should go back to the poem preceding the final four in the section, to the last "Quina," which depicts King Sebastian. While the rhetoric of the poem is not like that of the four "monumental" poems that close "Brasão," neither is it, quite, like that of the preceding four "Quinas." The poem, seen within the structure of "Brasão," is in fact transitional between sections, just as were the poems of the seventh "Castello" —indeed, the first "Castello," which is very much a "background" poem like the two "Campos" that precede it. The fifth "Quina" is in fact the first reference to King Sebastian that we get in *Mensagem*; the imagery and lore surrounding him will, of course, be widely cultivated at the end of the book's second section and throughout the third, "O Encoberto," as the poet/reader duo reach ever more esoteric vantages of the national experience they share. This first appearance of Sebastian begins with the lines "Louco, sim, louco, porque quiz grandeza/Qual a Sorte a não dá," and ends with the famous lines, repeated more than once in Pessoa's work: "Sem a loucura que é o homem/Mais que a besta sadia/Cadaver addiado que procria?" This, I think, is the tarot Fool, forerunner of the Joker of playing cards, the "wild card" that can appear at any time and take any form. In *Mensagem*, fittingly, the melding of Sebastian and the Fool results in the symbol of *Portuguese creativity* that began dimly with Viriathus, reached active status with the inception of Avis, led to the empire, its loss, and, since it informs Portuguese nationality—albeit latently—, can be recalled. *Mensagem*, through its ritual, is in essence proposing itself as the agent of such a recovery. It is thus both cultivator and encarnation of that national universal, that "wild card"[7] that Sebastian as the Fool symbolizes.

According to Cavendish,[8] interpreter of various lines of analysis about the tarot deck:

> [The Fool's] madness links him not with the human but with the divine. In the ancient world the insane were regarded with awe because their madness showed that they were in the grip of a god or a spirit. There is similarly an old Christian tradition of the fool as someone closer to God than other men. The simpleton, at one remove from the complexities of everyday life with which he is helpless to cope, has a better set of values and a clearer perception of God than ordinary mortals, who are entangled in the complexities and unable to see beyond them. . . . The old positioning of the Fool in twenty-first place had the advantage of connecting the card with the Hebrew letter *shin*, which in the Cabala is the letter of the Holy Spirit. The *Sefer Yetsirah* linked *shin* with fire, and the shape of the letter suggested the tongues of fire which rested on the apostles on the Day of Pentecost, when they became possessed by the Holy Spirit and spoke in tongues. Some of the astonished onlookers muttered that the Christians must be drunk, but St. Peter quoted to them from the Old Testament prophet Joel: 'And in the last days it shall be, God declares, that I will pour out my spirit on all flesh, and your sons and your daughters shall prophesy, and your young men shall see visions, and your old men shall dream dreams. . . . Eliphas Lévi took up this theme in connecting the Fool of the Tarot with prophesy and divination, clairvoyance, precognitive dreams, premonitions and mysterious inti-

mations of truth. Other authors have identified the Fool as the dreamer and visionary, in closer communion with God than is given to most men.
(pp. 59-62)

Pessoa was almost surely familiar with Levi's work and definitely was familiar with several other of the systematizations that Cavendish synthesizes.[9]

A similar excerpt from Cavendish about the Magician reads:

> He is usually called the Magician or Magus in modern packs and is given a dignified and earnestly spiritual look. . . . The card is generally seen as a symbol of creative power, will and intelligence of God and man, of dominance, individuality and action. The Juggler's [i.e., Magician's] gesture is the key factor in most interpretations. It is taken to demonstrate the magical principle of 'as above, so below', that as God is in heaven, so man is on earth. . . . The Juggler's hand is raised to show the transmission from on high of the vital energy of the godhead—the Divine White Brilliance of Kether. He is the gigantic active and creative potential of God and man.
> (pp. 67-69)

On the Emperor, Cavendish writes:

> . . . the Emperor stands for the dynamic principle, or 'the great energizing forces' which penetrate and organize everything passive and potential. . . . The old packs frequently show the Emperor in profile, and this is taken to indicate that he is the outward and visible aspect of a power whose other side is concealed. The Emperor is God as father and maker. In him the divine creative potential of the [Magician] becomes actual and works in the universe to generate life and mould form. (p. 80)

The point of all this is to give some idea of the additional "language"—language associated with the various cards—the reference to tarot which pours into the *Mensagem* diction at the end of "Brasão."

It is, to be sure, only one more layer of discourse in the already heavily-layered edifice of *Mensagem*, "Brasão" being the most complex of all the sections in this respect. First, what we read is already set up as a ritual, with us, the readers (leaving aside the problem that we are academic readers and not the readership projected in 1934) as neophytes to be initiated. We must see historical detail as exemplary of inherent potentialities and future promise rather than as an ingredient in any other sort of historical narrative. Second, we have the discourse of the visual Coat-of-Arms, with its traditional explication—the "Quinas" symbolizing the thirty silver pieces for which Christ was betrayed, etc. Third, in addition to sporadic esoteric references we have the relatively tight visual discourse and allied explanatory language of the tarot deck. All those layers of discourse—the last two having emblematic dimensions—, far from purely organizational or merely referentially reinforcing, in fact crisscross to expound a powerful reading of Portuguese history and of the notion of Portugueseness.

A number of concepts are promulgated: notions of force and universal authority—not so much historical as essential, to which history conforms (Henry's "emperorship" is more one of power than of possession)—linked to the age of expansion and, through the figure of Sebastian, to Portugueseness in general; the concept that history is at root a process of alignment of proper spiritual forces—in essence a closed, idealistic process; the idea that individual existence is essentially the same as the history so conceived, an individual life reaching its creative peak when the external (physical-biographical) and internal (spiritual-cosmic) are joined and balanced; the notion that history is structured around exceptional individuals who are defined according to gnostic principles; and, finally, the sense that Portugueseness is lived between the potential of the past and the potential of the future, is, then, overpowered by history past and history promised, the present being abstracted save for its structuring by those two potentialities. The last four poems of "Brasão," with their highly-layered dense discursive structure and tarot (or tarot-like; I cannot insist in the cases of the last two poems) referentiality in effect signal all of these notions.

It might be well in concluding this brief essay to examine the social dimension of the message so structured. Such a work is, to be sure, complex; it would hardly have been easily assimilated by the reader of its day. And now it is possible only after painstaking and, at best, partial reconstructions such as this one, operated on a portion of the larger book. Nevertheless, because of the systemic properties of the various, well-organized discourses that it piles one upon the other, it has a tightness to it in organizational as well as in specific rhetorical terms. That tightness is surely felt by any *Mensagem* reader and was surely felt by the reader of the time of its publication in 1934, even if that reader could only participate partially in its allusiveness.

In preparation from the late 1910's (the book's twelfth poem, of 1913, the only one composed earlier) to the early 1930's, *Mensagem* coincides with the era of debate over interpretation of national "reality" that would finally decide between the weak First Republic and a more "traditionalistic" form of social organization. Within that social and ideological struggle, *Mensagem*'s profile is quite clear: it is highly "traditionalistic," emphasizing notions of inherent national characteristics, attachment to "traditional" structures, and the leadership of creative individuals over the opposition's emphasis on a "modern" social, economic, and political organization. *Mensagem* is, to be sure, highly idiosyncratic and very dense in its traditionalism, but that does not negate the point. Within the struggle over interpretation of reality, and hence of past and future, it is easily seen as a receiver of lines of debate, creator within and around them, and promulgator of a version—idiosyncratic but not for that ineffective—of the "traditionalistic" side.

As regards the tarot discourse that has been the focus of examination here, it in fact provides a code that defines a series of universal forces of a highly idealistic nature that man must embody for personal—and na-

tional—success. Seen in socio-political terms the tarot references thus provide one more traditionalizing ingredient, one that puts forth notions of universal forms according to which history and individual existence are structured. Within the fabric of *Mensagem*, that code is a very effective ingredient in the overall message.

We know how the struggle over "reality" in 1920's Portugal came out: after Sidónio Paes' *República Nova* of 1917–1918 (Pessoa eulogized Paes in a poem of 1920)[10] came the military coup of 1926 (Pessoa defended it in a broadside of 1928),[11] which in the early 1930's led to Salazar's *Estado Novo* as, in many ways, the culmination of the line held by the "traditionalistic" forces. Let us look at some of Salazar's language in regard to Portuguese history and Portugueseness. For him, the nation was:

> A essencia indefinível da continuidade histórica dos portugueses através dos séculos, como seu património material e moral. Devemos tudo a ela, tudo nós sacrificamos aos seus interesses superiores.[12]

To which one might add, on the subject of the nation and, simultaneously, of Portugueseness, a set of remarks on the "reality" of Portugal as a nation:

> Esta realidade, em que englobamos a independência, a unidade orgânica e a missão civilizadora, é um pressuposto ou ponto de partida e foge a toda a discussão. E daqui este corolário: quem não é patriota não pode ser considedrado português. Gostaria de saber se da Oposição o problema pode ser definido em iguais termos.[13]

Despite its idiosyncrasies, it should come as no surprise in light of the above quotations that the first two volume publications of *Mensagem* came out in relation to the *Estado Novo* initiatives and that individual *Mensagem* poems regularly appeared in *Estado Novo* publicity organs.

Ronald W. Sousa
University of Minnesota

NOTES

1. The text, and all subsequent references to *Mensagem* poems, come from Fernando Pessoa, *Obra Poética*, ed. Maria Aliete Galhoz, 3rd ed. (Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1969). The translation, which aspires only to the quality of paraphrase, is my own.

2. Oswald Wirth, *L'Idéal Initiatique; Tel qu'il se dégage des Rites et des Symboles* (Paris: Le Symbolisme, 1927), 52. The reference comes from the presence among Pessoa's possessions of an invoice for the book; see António Pina Coelho, *Os Fundamentos Filosóficos da Obra de Fernando Pessoa* (Lisbon: Editorial Verbo, 1971), 43. As is known, Pessoa often resold books for the money to buy new ones.

3. Among the titles consulted were these that Pessoa either surely or almost surely (in the case of the first of them) knew: S. L. MacGregor Mathers, *Fortune-Telling Cards; The*

Tarot, Its Occult Signification (London: G. Redway, 1888), Oswald Wirth, *Le tarot des imagiers du moyen âge* (Paris: Le Symbolisme; E. Nourry, 1927), and Arthur Edward Waite, *The Pictorial Key to the Tarot* (London: W. Rider, 1922).

4. In the late 1960's or early 1970's I read, in a Portuguese magazine or literary supplement, a short article on the phrase "globo mundo" as it appears in this poem. In that publication it was pointed out that, our insistent popular etymology notwithstanding, the element "mundo" derives not from the substantive denoting 'world' but rather from the adjective *mundus* denoting 'elegant', 'polished'. The phrase thus carries no necessary implication of geography or cartography. Therefore, the publication suggested, we should not see such a reference in this poetic context. While I have been unable to locate the article and thus rely on my memory for this characterization, I would suggest instead that we should not summarily shut off such an implication on etymological grounds. Rather, we should see the phrase precisely as advancing an ambiguity between Portuguese historical "power" and an arcane spiritual "power" that is wholly meaningful in this context—an ambiguity which my present undertaking helps to set in a wider framework. The author of the publication to which I refer—and which has been instrumental to my thinking on this question—was, I believe, Américo da Costa Ramalho; I do not recall its title.

5. I refer to both the first part of my chapter "Pessoa: The Messenger," in *The Rediscoverers* (University Park: The Pennsylvania State University Press, 1981) and also "The Structure of Pessoa's *Mensagem*," *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, No. 1 (Jan. 1982), 58-66.

6. For the motif, see S. L. MacGregor Mathers, *The Kabbalah Unveiled* (London: G. Redway, 1887), 28-29, 302 and E. Cahill, S. J., *Freemasonry and the Anti-Christian Movement* (Dublin: M. H. Gill and Son, 1949), 60-61. Pessoa possessed both titles, though not in these editions.

7. Yes, I *do* think that the correspondences, seen to this extreme, are funny. *Mensagem* is a network of reinforcing allusions, and I find several of them quite amusing in their intricacy. One may not, of course, attribute humor to the text unless language is somehow rhetorically marked as humorous. *Mensagem*, in its solemnity, seems nowhere to be so marked, but the layered and segmented nature of its discourse makes it impossible to be sure.

8. Richard Cavendish, *The Tarot* (New York: Harper & Row, 1975). Page numbers are incorporated into my text after each excerpt.

9. See n. 3. Cavendish alludes to the "Golden Dawn" school of tarot interpretation. Mathers, of course, was the leader of the "Golden Dawn" while Waite was an influential member and later reconstituter of the Society. Pessoa, as is well known, was in contact with another member of the "Golden Dawn," the renegade Aleister Crowley.

10. "A Memória do Presidente-Rei Sidónio Paes," reproduced in *Obra Poética*, 91-96.

11. *Interregno: Defesa e Justificação da Ditadura Militar em Portugal*, Manifesto do Núcleo de Acção Nacional (Lisboa, 1928).

12. From J. Ploncard d'Assac, *Dicionário Político de Salazar* (Lisboa: SNI, 1964), 184. "SNI," of course, was a government ministry.

13. António Oliveira Salazar, *Discursos e Notas Políticas*, IV (1943-1950) (Coimbra: Coimbra Editora, Lda., 1951), 356.

Reformismo e roupagem revolucionária: uma comparação das forças sociais de mudança em *Esteiros* e *Capitães da Areia*

No fundo temático os romances *Esteiros*, por Soeiro Pereira Gomes, publicado em 1941, e *Capitães da Areia*, por Jorge Amado, publicado em 1937, compartilham uma simpatia pelas crianças abandonadas, e mais amplamente, pelos trabalhadores. Em maneiras diversas, os dois romances expressam tendências progressivas, mas não revolucionárias, embora os dois autores tivessem participado do Partido Comunista.[1] E embora Gomes ache inspiração em *Capitães da Areia* por certas qualidades de seus personagens, de alguns espaços dramáticos, algumas ações, atitudes e até frases, os temas e sua estruturação em *Esteiros* são baseados num fundo que critica o de *Capitães da Areia*. Na seguinte análise comparativa das forças sociais da conscientização dos personagens principais, pretendo demonstrar que as palavras do pai de Gaitinhas resumem esta crítica: "Escravo ou vadio . . . Antes escravo porque o vadio perde-se e o escravo liberta-se."[2] Em contraste, *Capitães da Areia* glorifica o vadio, inclusive pelos lamentos da vida marginal miserável, e através de uma magia só possível no mundo ficcional, transforma o vadio numa força não somente revolucionária, mas de vanguarda organizacional no Brasil! Em *Esteiros* também falta uma perspectiva revolucionária, mas o romance trata de trabalhadores ciclicamente marginalizados pelas forças naturais, econômicas, sociais, e implicitamente, políticas. A conscientização do trabalhador apresentada neste romance estabelece condições de base essenciais para uma possível, futura libertação própria. *Capitães da Areia* nos proporciona uma retórica revolucionária num mundo ficcional sem trabalhador sem capitalista integrados na trama principal. A roupagem revolucionária cobre fantasmas romantizados, reformistas.

Embora os romances tenham muito em comum, como vários críticos já notaram[3], nos centralizamos aqui na conscientização dos personagens principais, a fim de que possamos explorar a natureza das diferenças fundamentais.

Nos dois livros, as crianças abandonadas passam por uma vida de grupo—na quadrilha—que tem certa estabilidade na base da organização e das atividades do grupo, uma força social que ambos os livros claramente consideram inferior a uma família-modelo. Estas qualidades

dão aos dois romances uma base picaresca em termos da natureza anti-heróica dos personagens, do espaço em que eles agem, e das atividades em que tomam parte. O crítico Rodrigues resume bem os aspectos pícaros em *Esteiros*:

> Traços nitidamente pícaros são-no em *Esteiros* a mendicância (sequência do pão por Deus, que remata com a sátira à caridadezinha de dia fixo e pobres costumeiros e com a pedrada com que o Maquineta retribui as nozes desdenhosas do Arturinho); as astúcias do pequeno roubo (os bolos na feira, a gaita de beiços, as uvas, as laranjas do Castro, o carvão), a formação de uma espécie de irmandade alegre-desditosa, com suas regras e seu código de honra, que faz das tripas coração.[4]

A lista do crítico é também aplicável a *Capitães da Areia*, mas os capitães cometem crimes com mais violência, como vemos no seguinte trecho, e se relacionam com o mundo dos criminosos:

> Desde pequenos, na arriscada vida da rua, os Capitães da Areia eram como homens, eram iguais a homens. Tôda a diferença estava no tamanho. No mais eram iguais: amavam e derrubavam negras no areal desde cedo, furtavam pra viver, como os ladrões da cidade. Quando eram presos apanhavam surras como os homens. Por vêzes assaltavam de armas na mão como os mais temidos bandidos da Bahia.[5]

Mas *Esteiros* proporciona vidas mais complexas a seus personagens e daí um padrão de relações entre os indivíduos do grupo e da sociedade também mais complexo. O resultado é que *Esteiros* constrói pontos pelos quais podemos entender e criticar a vida das crianças. Os mais importantes entre estes pontos são a vida familiar e a vida de trabalhador, que nos dá a base para entender a exploração do trabalhador. *Capitães da Areia* nos dá uma vista de diversos aspectos da vida social das crianças, como as vidas amorosas e sexuais das crianças, mas não nos dá uma base analítica pela qual possamos entender profundamente estes aspectos.

Capitães da Areia é construído de tal maneira que só um personagem, Pedro Bala, o chefe da quadrilha, passa por uma transformação efeituada por forças sociais "revolucionárias". Os outros personagens principais, partem da quadrilha antes da quadrilha ser convidada pelo organizador revolucionário estudantil a participar de uma greve. Em uma entrevista bem posterior à publicação do romance, Jorge Amado revela tendências que explicam não somente o seu elitismo em enfocar as propensões revolucionárias de um personagem, mas também em ressaltar a fraqueza geral da representação da classe operária:

> LC [Literatura Comentada]—Você acha que não há nenhuma mudança séria, substantiva? [na sua posição de autor ao lado do povo].
> JA—Há uma mudança séria. Antes, eu buscava o herói, o líder, o dirigente político. Cada vez eu acredito menos nessa gente, cada vez eu estou mais

perto do povo, do povo mais pobre, do povo miserável, explorado e oprimido. Cada vez, eu procuro mais o anti-herói . . . os vagabundos, as prostitutas, os bêbados.

Eu sou, no fundo e sobretudo, um romancista de vagabundos e putas . . . e trabalhadores. Quando escrevi meus primeiros livros, no Brasil não havia proletariado, não havia classe operária propriamente dita. Havia trabalhadores. A classe operária aparece no Brasil, o proletariado, em São Paulo, com a grande indústria. Hoje os romancistas paulistas devem fazer o romance da classe operária que surgiu e está lutando bravamente.

Na Bahia só agora começa a surgir um proletariado, com o pólo petroquímico e a industrialização. Daqui a dez anos, nós teremos uma classe operária. Hoje, aqui, temos trabalhadores . . . e prostitutas e vagabundos, meus personagens.

O trecho fala por si . . .

Alguns dos outros personagens mudam antes de sair da quadrilha, mas são motivados principalmente pelas forças inatas—vocação, no caso de Pirulito, talento artístico no caso do Professor, bondade "genética" no caso do João Grande, e malandragem "genética" no caso de Boa-Vida. Em todos estes casos, menos o de Boa-Vida, a quadrilha é vista como um incentivo a uma vida de caráter social progressivo—quase como uma escola de ideologia esquerdista. Até Pedro Bala expressa uma forma desta opinião quando ele faz uma analogia entre os desejos pela liberdade dos Capitães e os dos condutores de bonde que estão em greve:

Mas hoje não são os Capitães da Areia que estão metidos numa bela aventura. São os condutores de bonde, negros fortes, mulatos risonhos, espanhóis e portuguêses, que vieram de terras distantes. São êles, que levantam os braços e gritam iguais aos Capitães da Areia. A greve se soltou na cidade. É uma coisa bonita a greve, é a mais bela das aventuras. (p. 281)

Claro que talvez possamos desculpar os pensamentos imaturos de Pedro tentando igualizar os desejos dos meninos marginais com os dos trabalhadores em greve. Mas quando o autor leva esta equação a sério e faz do menino marginal um "militante proletário" (p. 293) sem passá-lo pela experiência do trabalho, só podemos concluir que o autor também pensa que a quadrilha é uma escola de ideologia esquerdista—e então aponta esta como uma força social de mudança positiva para os trabalhadores.

Em *Capitães da Areia* nenhum membro do grupo trabalha—ou seja, nenhum deles vende a sua força bruta por um salário. Só ao fim do romance, João Grande o "bom negro" vira marinheiro. O trabalho, claro, corta suas relações com a quadrilha. Dois outros personagens que conseguem escapar à corrente comum do ambiente atrativo mas miserável, fazem-no por atividades pequeno-burguesas e são motivados por forças inatas. Pirulito vende jornais e depois, com a influência necessária porém secundária, do padre progressivo José Pedro, vira principiante religioso: quer ser padre. O Professor ganha um patrão que financia a

sua educação com um pintor no Rio, pintor que ele deixa para se livrar das constrições do classicismo da instrução. Mais tarde ele vira uma figura que espanta o país com os seus quadros. Como os dois seguem suas carreiras dentro de linhas críticas do *status quo*, que são louvadas implicita e explicitamente pela voz narrativa, Pirulito e o Professor são exemplos de que como ser membro de uma quadrilha pode ser uma catapulta de conseqüências progressivas, no sentido político, na vida da sociedade geral. Vemos primeiro o caso do Professor. No capítulo entitulado "Vocações", quando o Professor decide deixar a quadrilha, primeiro Pedro, e depois o Professor, interpreta a "marca" progressiva que a vida entre os Capitães deixa da seguinte maneira:

> [Prof] . . . Um dia vou mostrar como é a vida da gente . . . Faço o retrato de todo mundo . . . Tu falou uma vez, lembra? Pois, faço . . .
> A voz de Pedro Bala o animou:
> —Tu também vai ajudar a mudar a vida da gente . . .
> —Como?—fêz João Grande.
> Professor também não entendeu. Tampouco Pedro Bala sabia explicar. Mas tinha confiança no Professor, nos quadros que êle faria, na marca do ódio que êle levava no coração, na marca de amor à justiça e à liberdade que êle levava dentro de si. Não se vive inùtilmente uma infância entre os Capitães da Areia. Mesmo quando depois se vai ser um artista e não um ladrão, assassino ou malandro. (pp. 248-249)

Quando os outros dão um viva ao Professor, a sua reação e seu entendimento se mostram mais ou menos iguais aos do Pedro Bala:

> O viva apertou o coração do menino. Olhou para o trapiche. Não era como um quadro sem moldura. Era como a moldura de inúmeros quadros. Como quadros de uma fita de cinema. Vidas de luta e de coragem. De miséria também. Uma vontade de ficar. Mas que adiantava ficar? Se fôsse, poderia ser de melhor ajuda. Mostraria aquelas vidas . . . (p. 249)

De uma maneira analógica, o Pirulito, através de sua carreira, de seu dom especial, e graças à marca deixada por sua vida entre os Capitães, contribuirá à melhoria da vida daquela gente. Como estes dois casos demonstram, a quadrilha em si é retratada como uma força social de mudança progressiva. E, verossímil ou não, pelo menos a atitude de simpatia pelo trabalhador marca o romance com uma cor progressiva.

Volta Sêca também é chamado por seu destino: "O sertão o chamava, a luta do cangaço o chamava." (p. 266) Ele volta ao sertão sentindo que na cidade sempre tinha sido um "deslocado," mas também que a vida entre os Capitães lhe tinha deixado uma marca:

> Muita coisa aprendeu na cidade, entre os Capitães da Areia. Aprendeu que não era só no sertão que os homens ricos eram ruins para com os pobres. Na cidade também. Aprendeu que as crianças pobres são desgraçadas em tôda parte, que os ricos perseguem e mandam em tôda parte. Sorriu por vêzes, mas nunca deixou de odiar. Na figura de José Pedro descobriu o motivo por

que Lampião respeitava os padres. Se já pensava que Lampião era um herói, a sua experiência na cidade, o ódio adquirido na cidade, fêz com que amasse a figura de seu padrinho acima de tudo. Acima mesmo da de Pedro Bala. (p. 267)

Só a repetição do verbo "aprendeu" no princípio do trecho indica o caráter da conscientização de Volta Sêca na cidade com os Capitães, uma conscientização, devemos notar, fortemente acompanhada pelas emoções básicas de ódio—dos ricos—e amor pelo herói dos pobres, Lampião. É importante notar que Volta Sêca, o mais militante antes da transformação de Pedro Bala, também tem que se aderir a um herói político: com tudo o que ele aprendeu, ele ainda tem que se juntar a um cabeça, incorporado em uma pessoa e não simbolicamente em um partido ou em idéias. Volta Sêca é mais uma expressão da falta de confiança na classe operária expressada pelo autor.

A experiência de Volta Sêca entre os Capitães estimulou, ou aumentou, o desejo dele de se juntar ao grupo de Lampião. Mas Volta Sêca passou a meninice na caatinga do sertão—que na volta ele vê assim: "Crianças que estudam para cangaceiro na escola da miséria e da exploração do homem." (p. 268) Aqui de novo, achamos em eco da noção de que a miséria e exploração são um processo que em si leva à revolta organizada. Mas o romance faz questão de rejeitar a idéia expressa no jornal de que Volta Sêca, preso pelas autoridades com sessenta marcas no seu fuzil, é um "criminoso nato." O mesmo jornal cita um relatório de um "médico legista", "já então um dos grandes sociólogos e etnógrafos do país, relatório que provava que Volta Sêca era um tipo absolutamente normal e que se virara cangaceiro e matara tantos homens e com tamanha crueldade não fôra por vocação de nascença. Fôra o ambiente . . . e vinham as devidas considerações científicas." (p. 276) Esta opinião, expressa pelo "Médico legista, cavalheiro de honestidade e cultura reconhecidas" (p. 276) reforça a idéia da "escola de cangaceiros".

O Sem Pernas mostra o outro lado dos efeitos dum ambiente de miséria e exploração. Volta Sêca vira cangaceiro. Sem Pernas é consumido pelo ódio causado pelo sofrimento de ser menino aleijado, abandonado e também torturado pela polícia; torna-se contra os ricos, contra os seus companheiros e depois até contra si mesmo: ele se suicida.

Dos personagens principais ficam Pedro Bala, João Grande e Dora. João Grande, o "bom negro", vira marinheiro, como já notamos. O impulso nesta direção vem principalmente do seu caráter e da proximidade das docas. Mas como João Grande é repetidamente descrito como "bom" e "negro" numa mesma expressão, e também descrito como pessoa de uma inteligência muito mais intuitiva do que racional, vemos a base sociobiológica, e daí racista, do retrato deste personagem. Neste caso uma força social de mudança não é precisa.

Pedro Bala, o chefe dos Capitães, passa por uma dupla transformação, cuja base única é a magia ficcional. A primeira transformação é efeituada por seu amor por Dora—nome sugestivo. Com a morte dela—prece-

dida na mesma noite pela consumação sexual do amor dos dois—Pedro fica pensativo sobre o seu próprio futuro, especialmente sobre como lutar pela liberdade do pobre. Com a morte, a Dora vira inspiração celestial, e heroína humana, entra nos ambientes folclóricos, Míticos, Líricos—estratoféricos. Assim Pedro a procura uma noite:

> Sòmente Pedro Bala vela, estirado na areia, olhando a lua, ouvindo o negro que canta as saudades da sua mulata que partiu. O vento traz trechos soltos da canção e ela faz com que Pedro Bala procure Dora, no meio das estrêlas do céu. Ela também virou estrêla, uma estranha estrêla de longa cabeleira loira. Os homens valentes têm uma estrêla no lugar do coração. Mas nunca se ouviu falar de uma mulher que tivesse no peito, como uma flor, uma estrêla. As mulheres mais valentes da terra e do mar da Bahia, quando morriam, viravam santas para os negros, como os malandros que foram também muito valentes. Rosa Palmeirão virou santa num candomblé de caboclo, rezam para ela orações em nagô, Maria Cabaçu é santa nos candomblés de Itabuna, pois foi naquela cidade que ela mostrou sua coragem primeiro. Eram duas mulheres grandes e fortes. De braços musculosos como homem, como grevistas. Rosa Palmeirão era bonita, ... Mas Dora fôra mais valente que elas. Era apenas uma menina, vivera igual a um dos Capitães da Areia, e todos sabem que um capitão da areia é igual a um homem valente. Dora vivera com êles, fôra mãe para todos êles. Mas fôra irmã também, correra com êles pelas ruas, invadira casas, batera carteiras, brigara com o grupo de Ezequiel. Depois, para Pedro Bala, fôra noiva e espôsa, espôsa quando a febre a devorava, quando a morte já a rondava naquela noite de tanta paz. ....A mãe-de-santo Don'Aninha a enrolara numa toalha branca bordada como se fôra para um santo. O Querido-de-Deus a levara no seu saveiro para junto de Yemanjá. .... Mas só Pedro Bala se jogou na água para seguir o destino de Dora, ir fazer com ela aquela maravilhosa viagem que os valentes fazem com Yemanjá no fundo verde do mar. Por isso só êle viu quando ela virou estrêla e cruzou os céus. Ela veio só para êle, com sua longa cabeleira loira. Brilhou sôbre sua cabêça de quase afogado e suicida. Deu-lhe novas forças, o saveiro do Querido-de-Deus que voltava o pôde recolher. .... (pp. 279-281)

O "heroísmo" de Dora consiste de suas atividades na quadrilha. Ela se vestiu em roupa masculina e participou dos assaltos como os outros. Mas, é importante notar que embora Dora seja representada como uma pessoa como outras, uma camarada, ela tem papel especial e tradicional: o de ser mãe e irmã para os meninos. O texto repete esta designação para vários membros do grupo, que a idealizam. A morte da Dora é também idealizada e romântica: ela morre de um coração quebrado durante a sua separação do Pedro no Orfanato. É claro que a Dora é figura simbólica com tendências progressivas; mas estas são enxertadas aos papéis tradicionais e opressivos da mulher, os quais, juntamente com as correlações entre os sexos, não são transfigurados significativamente. Ela morre sem virar trabalhadora—nem chega a participar em apoiar as atividades dos grevistas, nem as do partido—exceto de forma inspiradora. Neste sentido ela permanece virgem—qualidade apropriada a seu papel de deusa.

Não há dúvida de que neste papel a Dora ajuda aprofundar em Pedro a consciência das necessidades da coletividade dos pobres, e intensifica o seu desejo de agir no interêsse dos pobres: no trecho de fantasia acima citado, Pedro continua imaginando o grupo multirracial de grevistas, imaginando o seu pai, o seu próprio "sangue de grevista", o sonho de liberdade dos grevistas, e a "festa" e "a mais bela aventura" da luta dos pobres pela liberdade. (p. 281) Mas, o caráter das relações que Pedro vem a entender através da força transformadora, ou seja Dora, é fundamentalmente tradicional. A transformação pela qual ele passa é tão tradicional como a força transformadora.

A magia não falta na própria história de Pedro. Quando ele descobre que o seu pai era líder de greves famoso e que foi assassinado durante uma greve, ele se sente obrigado a entrar na luta pelo povo. Em mais de um ponto a voz narrativa explica este sentido em termos sociobiológicos de Pedro ter "sangue grevista" ou algo semelhante. A voz narrativa expressa os pensamentos de Pedro—na mesma fantasia citada acima—assim:

> A greve se soltou na cidade. É uma coisa bonita a greve, é a mais bela das aventuras. Pedro Bala tem vontade de entrar na greve, de gritar com tôda a fôrça do seu peito, de apartear discursos. Seu pai fazia discursos numa greve, uma bala o derrubou. Êle tem sangue de grevista. Demais a vida da rua o ensinou a amar a liberdade. (p. 281)

O "sangue grevista" o deixou aberto às lições da rua? Não está claro. Então como devemos entender o pensamento de Pedro sobre si mesmo de que ele "não nasceu para malandro, como Boa-Vida, que não sente o espetáculo da luta diária dos homens, que só ama andar vagabundeando pelas ruas, conversar acocorado nas docas, beber nas festas de morro." (p. 265) ? Se podemos entender isto só como o pensamento imaturo de Pedro, como devemos entender o fato de os doqueiros ouvirem a voz do Pedro com atenção especial porque ele "fala a voz do pai" (p. 180, num capítulo entitulado "Destino")—é este um pensamento sociobiológico por parte dos trabalhadores? Se sim, então como podemos entender que somente Pedro passa pela transformação "revolucionária" escolhida pelo autor? No meu ver, não há como escapar da conclusão de que Pedro nasceu para líder, no retrato do autor, e que daí uma parte principal do seu caráter "revolucionário" não resulta de uma transformação por forças sociais.

E a transformação efeituada por forças sociais também falta caráter revolucionário. Pedro não vira trabalhador para se associar a vanguarda organizadora dos trabalhadores ao local de trabalho, não. A vanguarda, na pessoa de um estudante universitário, vem buscar ele e os capitães para ajudarem parar um grupo de fura-greves na greve dos condutores de bonde. Assim, sem nunca virar trabalhador, Pedro se lança em uma carreira de organizador revolucionário:

> Anos depois os jornais de classe, pequenos jornais, dos quais vários não tinham existência legal e se imprimiam em tipografias clandestinas, jornais que circulavam nas fábricas, passodos de mão em mão, e que eram lidos à luz de fifós, publicavam sempre notícias sôbre um militante proletário, o camarada Pedro Bala, que estava perseguido pela polícia de cinco Estados como organizador de greves, como dirigente de partidos ilegais, como perigoso inimigo da ordem estabelecida. (p. 293)

Uma carreira nada menos que espetacular, e menos que verossímil—os marginais nunca foram e não podem ser vanguarda revolucionária—um papel que requer uma conscientização muito mais profunda do que ver duas classes no mundo e a miséria dos pobres; a necessidade de opôr, com violência, à opressão; e um vago desejo pela libertação dos pobres do comando dos ricos. Pedro Bala não passa além desta conscientização de natureza progressiva.

Em *Esteiros* a participação dos jovens na quadrilha é menos completa. Em primeiro lugar, o romance é organizado na base de estações, que também correspondem e até definem até certo ponto o ciclo de emprego e desemprego que domina a vida dos jovens. O livro começa com o fim da época de emprego e o começo da de desemprego, e passa por uma revolução de ciclo, terminando com o fim da época de emprego. Esta organização unifica a ação do livro na base da natureza, e mais importante, na base econômica e social—uma organização unificadora de fundo analítico que falta em *Capitães da Areia*, e que não é substituída por outra estrutura unificadora de fundo analítico. No romance de Jorge Amado, de fato, é a vida picaresca que domina e unifica a ação do livro, com a visão "revolucionária" presente, mas inefetualmente integrada através e no fim do romance, dada uma ênfase não justificada pelas ações e caráteres dos personagens principais.

Em *Esteiros*, o telhal e as relações entre o trabalhaddor e os capitalistas têm uma presença contínua, e têm um efeito na vida do grupo tanto nas épocas de desemprego como nas épocas de emprego. Os assaltos de vários tipos, organizados pelo grupo, não ocorrem quando os jovens trabalham—quando não há tempo nem necessidade para roubar. Mas bem no início vemos que o salário ganho no telhal não dá para poupar, especialmente quando o salário vai em muitos casos sustentar famílias. Este é outro fato importante para a identidade dos jovens—eles são integrados em uma vida cotidiana comum e se sentem responsáveis por ela. De fato quando esta responsibilidade aumenta, como no caso do Gineto quando seu pai não pode cumprir a sua responsibilidade, Gineto sente certo orgulho em contribuir à família. Também Gaitinhas, novo membro do grupo e ainda não empregado pela primeira vez sente uma responsibilidade de compartilhar o que sobra dos assaltos com a mãe que está morrendo de tuberculose. Para Gaitinhas um efeito temporário de participar na quadrilha é o de se esquecer da sua responsibilidade para com a mãe e o de chegar a se arrepender disso. A participação de

Gaitinhas na quadrilha é sempre medida pelas palavras do pai de que é melhor ser escravo do que vadio porque escravo pode libertar-se. Os desvios na vida vadia de Gaitinhas, junto com estas palavras, servem de crítica contínua à vida da quadrilha.

Além de serem integrados na vida familiar e na vida econômica da vila, os jovens incorporam vários aspectos mais específicos da identidade de trabalhador. Maquineta representa dois pontos de vista—a criatividade do trabalhador e a alienação da ordem capitalista que não desenvolve esta criatividade. Entre os jovens, Maquineta é o único que sonha com um emprego na Fábrica Grande como uma forma de auto-realização; os outros só querem trabalhar. Quando a Fábrica Grande não toma proveito nem se interessa por seus dons especiais, Maquineta vira um trabalhador amargurado, com base individualista e vingativa, exatamente porque a sua contribuição individual não tem importância nenhuma para os capitalistas: Maquineta é o culpado indicado implicitamente no incêndio do telhal no fim do livro. Se a escola de exploração e miséria ensina alguma coisa, ensina uma reação deste tipo, individualista e vingativa. De qualquer maneira, Maquineta também entende o trabalho como uma força que igualiza os jovens, que subverte a estrutura hierárquica da quadrilha:

> —Esse fado, não—disse Maquineta, repentinamente triste, certa vez.
> Os campanheiros protestaram. (sic)
> —Esse mesmo é que é lindo. Canta, Gaitinhas.
> Mas eu não quero, pronto.
> —Mandas alguma cois, pá?—recalcitrou Gineto.
> —Também tu não.
> —Mais do qu'ati: sou o chefe.
> —Agora já não há chefes. Cada qual ganha para si.
> E, de repelão, foi-se embora. (p. 160)

As falhas, ou vamos dizer a impotência da quadrilha como modo de ganhar e redistribuir os bens dos capitalistas, é graficamente demonstrada. Os assaltos aos pomares—representando a velha base econômica—são relativamente fáceis a executar. É exatamente quando Gineto tenta assaltar a Fábrica Grande, a nova base econômica na vila, que ele fica preso. As condições de roubo levam à inevitável falha da tentativa. Para ganhar e redistribuir os "frutos" destes ramos de produção, a quadrilha é uma organização e estratégia impotente. O que fica para a quadrilha é a velha base e os assaltos na rua; mas em vários pontos, especialmente através de Gaitinhas, o romance critica os pequenos roubos como indefensíveis porque eles são o roubo do pobre pelo pobre. *Capitães da Areia*, de uma maneira que romantiza—e não critica as quadrilhas—representa uma boa parte dos assaltos como sendo contra os ricos ou malandros. O romance de Jorge Amado até dá às atividades dos Capitães o carimbo de aprovação condicional da ala progressiva da Igreja Católica na figura do padre José Pedro que desculpa, ou pelo menos

justifica, a atividade dos jovens na base da necessidade de se sustentar. Pirulito, como Gaitinhas, questiona a moralidade de roubar e em parte por este motivo se esforça a escapar da necessidade de roubar e a deixar a quadrilha. Então, *Capitães da Areia* contem uma crítica limitada das quadrilhas. Limitada em dois sentidos. Primeiro, como ninguém no livro trabalha, o entendimento de que a origem de todos os bens na sociedade é o trabalhador não surge, e o roubo não pode ser representado como uma expropriação pelo produtor como Saqui o faz em *Esteiros*. Quando as águas da cheia chegam até a casa de Gaitinhas e sua mãe, Gaitinhas e Sagui discutem como tapar os buracos:

> —Sagui . . . Eh! Ajuda aqui.
> —Deixa-te disso. Quando acabares, é Verão.
> Condoeu-se, porém.—Se arranjasses tijolos . . .
> —Servem pedras? Tijolos, não tenho.
> —Nos telhais, há muitos.
> Gaitinhas sorriu.—Há, mas têm dono.
> —Dono é a gente, que os fazemos. Queres vir? Aí com dez . . . vedo-te a porta que é um ar.
> —Não. Roubar, não!
> Sagui soltou uma gargalhada.—Injinho! Quando fores pròs telhais não falas assim. (p. 69)

E segundo, a participação dos jovens na quadrilha não pode ser exposta como um ato de rebeldia ineficaz contra o sistema econômico e político de dominação crescente. *Capitães da Areia* não pode escapar deste julgamento na base de que fazer esta crítica das quadrilhas não cabe dentro de seu propósito. O romance termina numa explosão lírica—quase orgiástica—sobre a força libertadora da revolução. Quando os revolucionários vêm das quadrilhas, criticar as quadrilhas como estratégia *deve* caber dentro da perspectiva verdadeiramente revolucionária. O romance oferece sim, uns momentos em que Pedro Bala reflete sobre a mudança no grupo desde a sua participação na luta proletária—mas que mudança fica para demonstrar? Todos os outros membros principais já partiram da quadrilha. Mas Pedro pensa o seguinte:

> Agora comanda uma brigada de choque formada pelos Capitães da Areia. O destino dêles mudou, tudo agora é diverso. Intervêm em comícios, em greves, em lutas obreiras. O destino dêles é outro. A luta mudou seus destinos. (p. 291)

Claro, no romance a quadrilha é transformada numa arma proletária de vanguarda pela influência da organização comunista estudantil—mas isto é pura fantasia e não pode ser levado a sério. O maior drama do livro deveria ser a transformação revolucionária dos jovens. Esta transformação está ausente.

Em *Esteiros* não há força transformadora amorosa-simbólica como a

Dora, nem há ideologia revolucionária aberta representada por um personagem, nem pela voz narrativa. A figura amorosa correspondente é a Doida, que desempenha—dentro de seus limites—um papel de divertimento e um papel erótico-materno para os jovens. Mas ela nunca chega, nem pode chegar, a ser uma camarada, nem falar de ser figura valente e inspiradora de altos ideais. A sua influência sai com ela quando ela desaparece. É claro que ela não representa uma força de transformação positiva—de fato, ela representa o baixo estado de abjeção da marginalização. Também a presença dela interrompe os assaltos—o que indica que eles são em parte motivados por aborrecimento. O amor romântico tão pouco serve de força transformadora positiva. É uma ilusão como tantas outras—fato que representa a aridez da vida do trabalhador. Por um lado vemos o Gineto que sonha com a Rosete, mas não tem condições de manter contato com ela. Por outro lado, com a irmã do Gineto vemos o "perigo" destas relações românticas. O padrão destas relações é bem conhecido pelos vizinhos da família e estimula este comentário:

> —Ora vejam lá! Um fedelho daqueles... Daqui a pouco anda pr'aí cuma ninhada de filhos, sem ter sequer leite pra lhes dar. (p. 127)

A relação amorosa romântica, tão exaltada em *Capitães da Areia*, só nutre o círculo da pobreza e miséria do trabalhador. Neste aspecto, *Esteiros* também critica a posição do romance brasileiro.

Então, o que representa uma força transformadora positiva em *Esteiros*? Já apontamos o papel positivo do trabalho remunerado. Mas, o romance também expõe o lado negativo do trabalho pesado da criança e de sua família. O romance oferece duas alternativas: a educação ou a organização política postas ao serviço do trabalhador. O livro consegue oferecer estas duas opções através do desenvolvimento de Gaitinhas. No princípio do romance ele enfrenta uma mudança; por causa da pobreza da família e do degredo do pai, Gaitinhas tem que sair da escola. O grande sonho do pai era que Gaitinhas fosse médico e servisse ao povo. Pondo fim a sua instrução, Gaitinhas enfrenta o ciclo de emprego-desemprego e se reúne, relutantemente, à quadrilha. Na escola Gaitinhas não somente poderia escapar da miséria do trabalho infantil e da marginalização/participação da quadrilha, mas ele também poderia se preparar para um serviço social. Este é o sonho explícito do pai de Gaitinhas, cujas palavras e retrato constantemente mencionados, servem de guia para Gaitinhas e inspiram a direção não somente da procura do pai, mas também do motivo de sua futura volta à vila. O romance termina com estas palavras:

> Gaitinhas-cantor vai com o Sagui correr os caminhos do mundo à procura do pai. E, quando o encontrar, virá então dar liberdade ao Gineto e mandar para a escola aquela malta dos telhais—moços que parecem homens e nunca foram meninos. (p. 175)

Mas a família de Gaitinhas tem um poder representativo implícito maior que a reforma da educação do menor, crítica aberta e aparentemente aceitável ao regime fascista da época. O degredo só mencionado indica que um crime maior contra o Estado foi cometido pelo pai de Gaitinhas, e teria que ser entendido como tal pelo público leitor sem maiores detalhes explícitos. A Madalena também com o seu sonho de estabelecer uma creche para as tecedeiras indica a orientação política da família. Em primeiro lugar, este sonho é posto em relevo pelo sonho individualista da Maria do Bote que só se interessa por um despertador. Em segundo lugar, fato talvez fácil de ignorar, dado o feminismo pequeno-burguês de hoje, é que o estabelecimento de creches era um alvo e uma ação política executado pelas mulheres do Partido Comunista—como ainda o é nos países da América Central, por exemplo. Este tipo de atividade, dirigida pelo Partido organizando trabalhadores, é indicada como a força transformadora para todo trabalhador e não somente para a criança. Mas no romance esta representação é ofuscada, aparentemente pela força da censura. A advocacia mais forte em *Esteiros* é de uma reforma do sistema educativo. E até esta advocacia toma segundo lugar à descrição e denúncia da miséria do trabalhador infantil. A mensagem revolucionária em *Esteiros*, como em *Capitães da Areia*, é débil.

Em conclusão, o anti-autoritarismo dos dois romances é limitado em maneiras diversas. No romance brasileiro as autoridades criticadas incluem as da família, dos meios de communição, da igreja católica, da Saúde Pública, da Polícia Municipal e do sistema reformatório. Até há crítica de um americano, líder de um grupo de fura-greves. Mas os capitalistas, em si, escapam de crítica. A vaga categoria de ricos recebe crítica, mas não em uma maneira que expusesse coisa alguma sobre a natureza entre capitalista, escravo salarial, o Estado e as outras instituições públicas. A variedade de alvos dá certa vivacidade ao texto e ao reformismo do romance. Mas, como a chave da crítica está ausente, a crítica permanece ao nível de problemas desconexos. O que Jorge Amado chama de forças revolucionárias e transformadoras são apenas fantasmas romantizados, reformistas: a quadrilha, o Pedro Bala, a Dora. Em *Esteiros* a crítica é mais focalizada nos capitalistas e seus capatazes. Mas a força do Estado tem uma presença limitada e subentendida. Poucas outras instituições são criticadas, o que talvez seja outra prova da presença poderosa do Estado: pela sua ausência fundamental, uma compreensão revolucionária é impedida. O trabalho e o trabalhador são bem representados, mas o trabalho em si não basta para causar uma conscientização revolucionária. Como o Partido é tão ofuscado, a mensagem de *Esteiros* também permanece no nível reformista.

Alida Bakuzis
University of California, Los Angeles

1. Para uma introdução às posições políticas dos autores, veja Augusto da Costa Dias, *Literatura e luta de classes—Soeiro Pereira Gomes*, Editorial Estampa, 1975, e Entrevista a Jorge Amado: "Entrevista biográfica: É preciso viver ardentemente" concedida a Antônio Roberto Espinosa," in *Jorge Amado: seleção de textos, notas, estudos, biográfico, histórico e crítico e exercícios* por Álvaro Cardoso Gomes, ppl 3-35, São Paulo: Abril Educação, 1981.

2. Soeiro Pereira Gomes, *Esteiros*, 4.ª ed., Mem Martins: Publicações Europa América, 19—, p. 20. As seguintes referências estão no corpo do texto.

3. Veja por exemplo os artigos na bibliografia pelos seguintes autores: Andrade, Azevedo Filho (que menciona uma influência mais ampla), Rodrigues e Torres.

4. Urbano Tavares Rodrigues, "O real e o imaginário em *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes," in *Colóquio/Letras*, no. 51, set. de 179, p. 29.

5. Jorge Amado, *Capitães da Areia*, 19.ª edição, São Paulo: Livraria Martins, 1969, p. 264. As seguintes referências estão no corpo do texto.

6. Entrevista a Jorge Amado, p. 29.

João Miamar: A Fond Memory of Brazilian Culture Industry?

I. Interspersed among the "cinematographic" clips which compose the narrative text of *Memorias sentimentais de João Miramar* one discovers, perhaps not coincidentally, a story of cinematography. In clips 101 and 102 we see João, the *"fazendeiro matrimonial"*, in the company of his mistress Mme. Rocambolah, the Uruguayan Banguirre y Menudo, a nameless Syrian, and the oligarchical backing and good name of "o Britinho", embarked on the career of a *"Grande Industrial"* as chief stockholder in the "Piaçagüera Lightning and Famous Company Pictures of São Paulo and Around." By clip 120 ("Ultimo Film") the enterprise has collapsed in bankruptcy, meaning, for the would-be industrialist João, a loss of the considerable family fortune into which he has married. As a result of this business failure João Miramar gives up his calling as film producer and resigns himself to the writing of his memoirs. São Paulo is no match for Hollywood.[1]

The historical postscript to this tragicomic vignette of economic and cultural dependency is, by contrast, entirely upbeat: where the primitive efforts of Miramar and company fail, the *Cinema Novo* experiments of the '50s and '60s have at last given birth to the modern, state-run production and distribution operation of *Embrafilme*.[2] The latter enterprise not only competes with Hollywood on the Brazilian market but draws both crowds and profits with the North American showings of such favorites as *Dona Flor and her Two Husbands* and *Bye Bye Brazil.*

No one, of course, would go so far as to suggest that *João Miramar* is merely the narrative of an absent process of film-making. But there may be a larger historical truth half-exposed in this trivial mimesis. Does not *João Miramar,* as the celebrated ur-text of orthodox *modernismo,* map out, despite its 'vanguard' remove from the later commercialisms of *cultura brasileira,* what are already the contours of the future cultural commodity typified in the modern *Embrafilme* export? Can not *modernismo,* which, by analogy to its European aesthetic namesake, would be read as the very negation of mass produced culture, be read, on the contrary, as the tentative ideological and "theoretical" edge of a future Brazilian "Culture Industry"—the "vanguard" of a discursive formation which, what, or however it may think of itself, anticipates the logic of a new kind of cultural production? After all, the failure of João's film venture is not technical, nor, in principle at least, is it commercial. Both the means of production and the market for the finished product already exist. The failure of São Paulo as a Brazilian Hollywood is the failure of "Brasil" itself to make its own filmic appearance, the absence of any

representationality or mediatory discourse capable of cementing the productive and consumptive moments of the cultural commodity.

The point to get across here—in what is, to be sure, purely an explanatory and working hypothesis—is not that *modernismo* "sold out" or was somehow lacking in genuine democratic sympathies, but that it traces the modern commodity form of *cultura brasileira* on the theory that it is simply forging a new "language" or "style." This is, at any rate, the *topos* it "borrows", mainly through Oswald, from Futurism ("parole en libertà") and the Franco-Italian avant-garde generally. As *modernismo* becomes more and more the dominant aesthetic authority, especially after the revolution of 1930, the will to a new language itself undergoes an increasing and apparent socialization—merely stylistic objectives are amplified to include the need for a new, decolonialized model of culture. But whether as "language" or as "culture", the need for a break with a colonial tradition appears as already immanent in the sheer "fact" of Modernity. What *modernismo,* operating as ideology, remains unable to perceive is that very space, not yet "cultural" but undifferentiated and hegemonic, in which this superordinating need shows itself to be already inscribed in the objective social and historical dictates of a particular dialectic of dependent capitalist modernization. The new linguistic or cultural subject, we are suggesting, is already mediated in a new hegemonic form of subject. Due, perhaps, to certain seeming "peculiarities" of the modern Brazilian political process—the "Bonapartism" of Vargas, a populism of oligarchical origins—peculiarities which themselves do not allow a stable, political representation of this subject to emerge—this hegemonic subject must "speak" the "language" of *culture.*

The eventual marketing of this subject form—its "commodification"—would mark, then, a kind of maturation or second stage of this hegemonic impersonation. The same culture of "otherness" which is able to provide the Brazilian bourgeoisie of the southern triangle with a universalized representation of its own highly abstract social power undergoes a second reification by becoming that set of signifieds which represents "Brazil" to the rest of the capitalist circuitry in which the power behind the representation is constituted. The modern hegemonic formation initially consolidated in 1930, having learned to recognize itself as the "Brasil" of *cultura brasileira,* at length instructs its trading partners in the same recognition. A final and circumspect self-identity is secured in the modern cultural commodity.

II. If asked to provide evidence for this industrial prefigurement in the early, artisan-like works of *modernismo,* the reply would seem practically automatic: what is *Pau Brasil* and its later refinements in *Antropofagia* if not the formula for this new discourse of cultural hegemony and self-identity? What is *Macunaíma* if not the experimental coupling of this formula with a kind of synthetic orality? But what, then, is to be done with *João Miramar*?

Following Antonio Cândido, the standard literary historiography, which,—if occasionally critical of *a ideologia da cultura brasileira*, has itself come to be premised on the self-identity of the supreme cultural object—typically assigns to *João Miramar* the role of stylistic demiurge.[3] It is *João Miramar* as a work of narrative prose which first pierces the armor of the *cataquese* (to adopt the terminology of Mario Chamie), ultimately permitting the hidden wealth of *cultura brasileira* to pour itself out into a substantive prose. In Oswald's novel the signifier becomes a weapon with which to shatter the bonds of the signified. *João Miramar* is *negation*.[4] Its claim to the authority of the vanguard would seem to arise from its essential being as a pure *agency*—an agency which disappears in retrospect, since it has no substance of its own. Indeed, this appears to be intuitively confirmed in the literary/novelistic reading of the text whereby some fullness of meaning is expected or sought. All that one is able to lay hands on is a ceaseless and skeletal word play which, after the long since completed conversion of Modernist tampering with the signifier into institutionalized orthodoxy, seems almost as staid and "Parnassian" as the Romantic orthodoxies which choked the *modernistas* in the heroic period of the *Semana da arte moderna*. And the effect is heightened if one takes into account the metropolitan readerly demand, instantaneously activated by the aura of"Brazil", for the sumptuousness of *cultura brasileira*. *João Miramar* does not even deliver the "magical realism" of *Grande Sertão: Veredas*, much less that of Sonia Braga.

Recalling Adorno and Horkheimer's thematization of the Culture Industry, and the corollary affirmation of the Modern Work of Art as the "nonfungible",[5] one might be tempted to deploy the latter attribute as a constitutive feature of Oswald's text. Only here the historical directionality would be inverted: *João Miramar* awould stand as the negation of a Brazilian Culture Industry, not through any reactive impulse to "resist" it, but merely as the first in a redoubling series of negations (a "negation of the negation") which is the cultural commodity itself. Unlike the work of orthodox High Modernism, the content of which is, purportedly, only to be grasped as the negation of the modern *empyrium* of "consumer society", the content of the Oswaldian text would be read as that which literally conditions and foregrounds the reified fullness and substance of *cultura brasileira*. Due to its simultaneous quality of "modernity" and "underdevelopment," Brazilian society would be understood as making possible a vanguard which no sooner posits itself in a dialectic of purely aesthetic transcendence than it is effaced by the surge of a "cultural" alterity released as an effect of the same agency. The sheerly formal negation exercised by "style" becomes immediately the locus for a "cultural revolution."

III. But to rewrite *João Miramar* as a pure agency of style is already to invert it as well—to ideologize what undoubtedly is its real, historical

dysfunction as a text of *cultura brasileira*. Such a rewriting discounts the clear possibility that *João Miramar* is *cultura brasileira*, not in its negatively pure state as anti- or pre-commodity, but culture as unsaleable commodity, still in the process of being worked or written up, but no less fetishized for being so.

João Miramar's opacity of style can, from this latter perspective, be re-read not as a writing "for itself" but as the effect of an undecidability with respect to the proper speaking *register* of the hegemonic subject. The empty space left by this vacillation is filled up with a "writing" which is unable to anchor itself in a "speech" and which therefore fails to produce what has been called the "subject effect." Between the intolerably false idiolect of Machado Penumbra and Dr. Pilatos and the purely *unspeakable memorias* of João Miramar as formal "subject," there is no locus for a rational, self-identical speech act. *João Miramar* is awash in the "artifice" and mediacy of writing only because orality too has been tainted with the same falsehood. João's private and reflexive discourse is "saved" from the degeneracy and unredeemed falsity of colonial pedants[6] and backward *capatazes*[7] only by rendering itself impossible *as* speech.

The important question here is not what, if any, truly negative agencies are bestowed by the Oswaldian text, but rather why this hegemonic "speaking" subject eludes representation, and, subsequently, how it gradually establishes its hegemonic presence in a narrative tradition which probably begins, in a positive sense, with *Macunaíma*. The answer, perhaps, is that this subject itself in its political and social representation as the *povo brasileiro* of populism has, in the precise moment of *João Miramar*, still not exerted the social agencies which will force its presence into the political unconscious of the sons of the *cafeezeiros*. Like *tenentismo* in the years leading up to 1930, *modernismo* before *Macunaíma* and *Pau Brasil* is *constitutionalist* rather than populist. We know from historians and critics such as Weffort and Quartim[8] that the *tenentes* tended to rationalize everything, including armed violence against the state, as part of the struggle to enforce a literal interpretation and application of constitutional principles; they fought the state in the name of the state's own higher and ideal being as a constitutional democracy. In demanding such "popular" measures as the extension of suffrage, the *tenentes* (to paraphrase Quartim)[9] appealed to a "people" which existed only in the abstract conceptual realm of 19th century European liberalism. The "people" here are not yet the utopianized "other" of *cultura brasileira* but rather the phantom of a legitimating, neo-oligarchical consensus which the *tenentes* themselves were never to enjoy until their virtual auto-negation in the triumph of *getulismo*. Analogously, a text such as *João Miramar* can find no ground upon which to erect its revolution against the old order of discourse except that discourse itself, "revolutionized" in accordance with its own rational immanence. The fact that this "revolution" proceeds through the "estranging" devices of parody, satire and neologism does not alter its essence as an institutional reform which does not question the authority of the institution as such.

The *modernistas* perhaps never intended to do anything more than to "modernize" the existing literary and artistic institution by taking over the reins themselves; theirs—initially at least—is not a cultural but a revolution of the salon and the editorial boards, a ritual assassination of the father, guided by the same generational pruritus which inspires the more dangerous and foolhardy futurisms of the *tenentes*.

The approaching hegemonic rupture and transformation which is to thrust the Brazilian masses into a state of social and political activism, which only subsides under the mass-terror-state inaugurated in 1964, catches the *modernistas* unprepared. It is the particular adaptational genius of this aesthetic current to have rapidly understood the real geological shift underfoot and to have met its challenge to traditional discursive authority more or less directly with a workable populist cultural program. ("Populist" not in the sense of producing immediately "popular" works, but of reorienting the cultural intelligentsia as a whole towards the task of forging a cultural hegemony based on the "people" as representational presence.) Nowhere is this witnessed more acutely than in the literary trajectory of Oswald himself: from *João Miramar* to *Pau Brasil* there runs a course of political and social education whose tests few intellectuals have passed so well and convincingly. Once the essential components of the hegemonic speaking subject of *cultura brasileira* are within grasp, *modernismo* wastes little time in hitting upon a hugely successful model of cultural manufacture. Oswald's verse manifestoes seem largely design-oriented in this respect. It is *Macunaíma* which probably first erects the structure which is to be maintained more or less intact well into the current phase of full-grown Culture Industry.

By attempting through the mouthpieces of criticism to reappropriate a modern relic like *João Miramar* as purely negative and stylistic agency, *modernismo*, reincarnated as the critical self-consciousness of the new Brazilian cultural elite, tends to suppress its own elitist and neo-colonialized vacillations before the aesthetic discordancies of a modern, massified social formation. It effectively obscures what were, at first, its strongly felt misgivings at giving up an essentially luxury-import model of cultural "production." If *João Miramar* has an identifiable historical subtext, it is this temporizing of an up-to-date cultural *comprador*, his senses turned seaward, but with the heavy breathing of the Brazilian masses whipping up a gale behind his neck.

Neil Larsen
Northeastern University

NOTES

1. The factual history of Brazilian film enterprise and production is accurately reflected in this narrative sub-plot. In their invaluable *Brazilian Cinema*, Randal Johnson and Robert Stam describe how in 1911, what had been a veritable *bela época* of local independent filmmaking, beginning as early as 1900 in Rio and São Paulo, ended with the sudden influx of North American films and film capital. "The foreign film," they write,

became the standard by which all films were to be judged, thus rendering problematic the exhibition of the less technically polished Brazilian product. Since local distributors lacked the infrastructural organization possessed by foreign distributors, the internal market began to function for the benefit of the industrial products from abroad. From that point on, when forced to choose between the guaranteed profit of inexpensive foreign films that covered costs easily in their home market, and the risks involved in dealing with the national product, exhibitors tended to opt for the foreign film. The Brazilian market became a tropical appendage of the North American market.

Randal Johnson and Robert Stam, *Brazilian Cinema* (London & Toronto: Associated University Press, 1982), p. 22.

2. *Embrafilme*, created in the late '60s and later strengthened by Geisel appointee Roberto Farias, both co-produces and distributes Brazilian films. Many of the original *Cinema Novo* directors now work to varying degrees under the *Embrafilme* umbrella. For more on *Embrafilme* see *Brazilian Cinema*, pp. 43-44 and 104-108.

3. Antonio Cândido describes *João Miramar* as "uma linguagem sintética e fulgurante, cheia de soldas arrojadas, de uma concisão lapidar." And again: "Tal vez as proprias *Memorias* e o *Serafim* estivessem demasiado presos as condições momentâneas e so adquiressem pleno valor com o aparecimento de tudo o que, nelas, obras de combate e de ensino, não passava de inovação e ataque." Antonio Cândido, *Brigada Ligeira* (São Paulo: Martins, 1945), pp. 21 & 24.

Mario da Silva Brito, meanwhile, asks rhetorically: "Miramar, como experiência estilística, não anticepou os rumos seguidos por Mario de Andrade en *Macunaíma*, por Jorge de Lima em *O Anjo*, por Clarice Lispector em *Perto do Coração Selvagem*, por Geraldo Ferraz, com Pagu, em *A Famosa Revista* e sòzinho em *Doramundo*, por Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas*?" Mario da Silva Brito, *Revista Brasiliense*, 16 (March/April 1958), pp. 135-6.

And Haroldo de Campos: "As *Memorias sentimentais de João Miramar* foram realmente o verdadeiro 'marco zero' da prosa brasileira contemporânea no que ela tem de inventivo e criativo. . . . Romperam escandalosamente com todos os padrões então vigentes, fazendo a autocrítica inclusive . . . da propria tentativa romanesca anterior e paralela de Oswald." Haroldo de Campos, "Miramar na Mira," intro. to *Memorias sentimentais de João Miramar*, (São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964), pp. 20-21.

4. "Antítese da atitude parnasiana, o *Serafim* se junta as *Memorias Sentimentais*, formando com elas a fase de negação." Antonio Cândido, p. 23.

5. Theodor W. Adorno and Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment* trans., Herder and Herder Inc., (New York: Seabury Press, 1972), pp. 120-167.

6. See "76. Carta Administradora", pp. 105-6.

7. See, for example, "81. Noite institutual," p. 110.

8. Francisco Weffort, *O populismo na política brasileira* (Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1980), pp. 105-122.

João Quartim, *Dictatorship and Armed Struggle in Brazil* (London: NLB, 1971).

9. Quartim, pp. 22 & 24.

The Search for Authentic Man in *As Mãos de Eurídice*

Pedro Bloch's *As Mãos de Eurídice*, presented over fifteen thousand times since its 1950 premiere in Rio, has been a veritable blockbuster. Considered to be Bloch's masterpiece,[1] it won the Brazilian Academy's first theater prize, the Prêmio Artur Azevedo. Several of its interpreters have received the best-actor awards for its performance, among them Rodolfo Mayer in Brazil and Enrique Guitart in Spain, where, by 1953, the play had been performed over one thousand times.[2]

In my opinion, the play does not owe its astonishing success to the plot, which, once unravelled, turns out to be quite weak and all too common. Having deserted his children and Dulce, his wife, for Eurídice, seven years earlier, Gumercindo Tavares da Silva now returns home. His romantic odyssey has left him a total wreck, a victim of poverty, anxiety and defeat. The sight of the house and the resistance of the locked door bring about a mad rush of memories which give birth to the now famous monologue. In a subtle way, the monologue itself becomes a plea for atonement, for justification and exoneration from guilt. Following this highly emotional cathartic outburst, Gumercindo feels that he is ready to begin life all over again. Like Ulysses, after years of wandering, he has finally come "home." He realizes the profound significance of his return as he utters in the final scene, "I am back, Dulce, I am back." Even though the high drama and the monologue technique somewhat obscure the plot, it turns out to be a simple story of desertion and return, all too common in life and literature.

The play's success stems from the remarkable adaptation of post-Brechtian techniques, some of which have become the characteristic trademarks of contemporary drama. These techniques include absence of dialogue, total reliance on monologue delivery, audience participation and use of temporal and spatial collage.

The entire play consists of a monologue delivered by one character, Gumercindo Tavares, who, with the help of the audience, emotionally relives his life's happenings over the past fifteen years or so. The continuous attempts to involve the audience in participation are evident in the character's sharing of telegrams, papers, pictures, etc., and requesting the opinion of individual members on several matters. The following excerpts, all directed at the audience, exemplify different types of audience involvement technique:

> "Eu não sei se os senhores conheceram o Dr. Hermengardo"
> "O senhor, naturalmente, vai dizer . . ."
> "Esta é a fotografia de Eurídice"
> "Eu queria que o senhor me explicasse" (102).[3]

Anticipating a technique later perfected by means of the spatio-temporal stage partition in Arthur Miller's *After the Fall*, Pedro Bloch uses a technique of collage in which he blends moments from all parts of the past together in a kaleidoscopic fashion, such as in the excerpt that follows (pp. 100–101):

> E as pirâmides imensas, majestosas, colossais, se erguiam em minha frente.
> E maior que tôdas as pirâmides se erguia majestosa d. Gervásia falando... falando . . . falando . . .
> Amenemat I . . . Amenemat II . . . Amenemat III . . . E a esfinge falava, gritava, urrava . . .
> Desvendado o segrêdo da esfinge! A esfinge falou, senhores! A esfinge falou!
> E do fundo do areal imenso surgia a voz da declamadora insaciável, incansável, infindável . . .
>
> »Con tu amor soñamos,
> por tu fe vivimos,
> Señora del Mar.«
>
> Prêto! . . . 23! Vermelho! . . . 34! No va más! Hagan juego, señores! Hagan juego, imbéciles! Hagan juego!
> As mãos de Eurídice pediam fichas, mais fichas, MAIS FICHAS . . . E a roleta engulindo insaciável, incansável, infindável . . .
>
> Dó—ré—mi—fá—sol—fá—mi—ré—dó—ré—mi—fá—sol—fá—mi—ré—dó . . .
>
> Chegou a modista? . . . O plissé? . . . O babado? . . . O bordado? . . . O apliqué? . . . Tem figurino? . . . Cabeleireiro às 10? E as unhas? Madame Mendonça chamou? Hoje tem »buraco«?
>
> Hagan juego, señores. Hagan juego.
>
> As mãos de Eurídice depositam fichas, docemente, suavemente.
>
> E a valsa de Chopin atravessa a sala como se fôsse escrita com serpentes, com cobras venenosas, a envenenar a alma com açúcar, com a doçura pegajosa de Chopin.
>
> E surgem pés monstruosos e mãos monstruosas! Mãos e pés de Portinari carregando pedras monstruosas, ao som de uma valsa de Chopin . . . ao som das polonaises . . .
> Milhares e milhares de escravos egípcios desfilam arrastando pedras gigantescas para a construção da grande pirâmide de Quéope.
>
> E o garôto vinha com a patinete pela sala. Fuiiiiin! . . . Fuiiiiin!
> E a menina acalentava a boneca em seus braços:
> »Dorme, filhinha, do meu tolatão«.

In these few fragments, the audience sees reflected Gumercindo's whole life. One can easily see that the collage technique as expressed through a vocalized interior monologue is indeed a powerful and effective tool for evoking a highly-charged emotional response. In another

medium, the novel, mediocre or common plots have often been rescued by new techniques that led to insights hitherto unexpected from the plot. I need mention only the case of Joyce's *Ulysses* or Virginia Woolfe's *To the Lighthouse*. In the novel, this particular technique of interior monologue and its consequent reconstruction of consciousness has shown itself remarkably appropriate for an expression, a study, or an analysis of alienation. Titles such as *Le rouge et le noir, Notes from the Underground, The Immoralist, Remembrance of Things Past, The Stranger, Nausea*, etc., are a few of the notable examples which use the interior monologue technique to focus on alienation.

Since dialogue, as well as its corollary, monologue, is, as it should be, a specialty of drama, could not a monologue of reconstruction of consciousness in drama also become a vehicle for expression of alienation as it has in the novel? In *The Iceman Cometh*, Eugene O'Neill travelled a long way by means of the monologue technique into a study of alienation. This fact has led me to test *As Mãos de Eurídice* against some standard theories of alienation.

In searching for a working definition of alienation, I was able to evolve a coherent view of it based on the writings of several modern existentialists. In the introduction to their anthology on alienation entitled *Man Alone*,[4] the editors, Mary and Eric Josephson, discuss the many ways in which the term alienation is used by philosophers, psychologists, and sociologists to refer to a variety of psycho-social disorders, including loss of self, anxiety states, depersonalization, restlessness, social disorganization, meaninglessness, etc.[5] Their conclusion, which follows, is most helpful in establishing a protean definition.

> Whatever the approach, central to the definition of alienation is the idea that man has lost his identity or self-hood. . . . What this means is that the person who experiences self-alienation is not only cut off from the springs of his own creativity, but is thereby also cut off from groups of which he would otherwise be a part; and he who fails to achieve a meaningful relationship with others is deprived of some part of himself.[6]

William Barrett in *Irrational Man* presents Heidegger's explanation of the loss of self. Heidegger, through an elaborate process, explains the loss of self as almost intentional. In his perception, modern man seeks every possible device of self-evasion, since he cannot face himself.[7] Furthermore, in Heidegger's terms, man can only be free to become himself when he takes death unto himself. According to Heidegger, then, death is the pre-condition *sine qua non* for the emergence of an authentic existence.[8]

Without resorting to the use of the word itself, Eric Fromm explains in real and concrete terms how alienation manifests itself on the level of daily life and he names some of the real motives for the desertion of the self. In his view, man must be productive in order to be able to come to terms with himself. "Only by making productive use of his powers can

man feel one with himself and the world."[9] If, for whatever reason, man should fail to use his powers productively, he will experience alienation; "he is torn and split, he is driven to escape from himself, from the feeling of powerlessness, from boredom and impotence which are the necessary results of his failure."[10] The solution, according to Eric Fromm, lies in man's learning how to listen to his inner self, which Fromm calls the true voice of conscience.[11] By listening he can achieve happiness, which to Fromm is "the answer to the problem of human existence; the productive realization of his potentialities, and, thus, simultaneously, being one with [sic] the world and preserving the integrity of his self."[12]

Like Fromm, Sartre places on man himself the responsibility for losing or gaining his life and self. Sartre places a special emphasis on man's freedom of choice. Hence, in Sartre's view, man must choose to lead an authentic existence, which is Sartre's equivalent to Fromm's integrated productive existence. An integral part of the freedom of choice is man's acceptance of his responsibility for the choice itself as well as the consequent sense of guilt.

In summary then, Heidegger, Fromm and Sartre view alienation as a loss of self or identity as defined by Josephson. All three place squarely upon man himself the responsibility for such loss: Heidegger sees man's self-desertion as almost intentional; Fromm and Sartre view it as man's choice not to lead an authentic life. Sartre thinks that man can choose to lead an "authentic existence," but does not explain how he can achieve this. In Fromm's thinking,, man can choose the "integrated productive existence" by listening to the "true voice of his conscience." Heidegger, however, sees man's choice as entirely related to Death. Man can choose an authentic existence, or in his terms can "be free to be himself" only when he has taken Death upon himself, meaning when he has faced, and come to grips with, Death.

Testing the play, *As Mãos de Eurídice*, against the above theories of alienation, I suggest the following thesis. *As Mãos de Eurídice*, in dramatic form, represents the long journey that is the search for the authentic man, the inner self, from the edges of selflessness.

Act I summarizes Gumercindo's total state of alienation, his escape from the self, prior to his leaving home. He feels completely powerless in controlling his environment. His wife, his children, his in-laws control it entirely, as can be seen in the opening outburst summarized earlier. "Em casa eu não podia abrir a boca" (97).

Even though he is not quite aware of it, he is completely nonproductive. When he works, his job is unsatisfactory as implied by the veiled boredom in the following line, "Eu vinha do meu trabalho cautelosamente, prudentemente, vagarosamente" (98). And, at one point, he doesn't even have a job, which is indicated by his repeating Dulce's remonstration, "E porque não trabalhava mais." His lack of productivity is further accentuated when it becomes revealed, in Act II, that he has spent all of the money which belonged to Dulce, who had apparently

been quite rich. But what makes his lack of productivity most significant in terms of alienation is the fact that he cannot succeed at the one job he considers important: writing. Though he considers himself a writer, all of his works are as yet unpublished. "Inéditas, sim, brasileiros! Porque uma campanha de inveja, inveja—repito, acompanha o meu trabalho intelequitual" [sic] (99). But by passing on the responsibility for this failure to Lins do Rêgo, Jorge Amado, Joracy Camargo, he removes from himself the responsibility for his success.

Because he is neither independent nor self-fulfilled, Gumercindo cannot stand Dulce's ability to lead an independent, productive life, as symbolized by her leadership of the *Grêmio Lítero Musical Esportivo*. Gumercindo mocks the Grêmio and Dulce's role in it. "Dulce era a presidenta. Dá para acabar com un Gumercindo Tavares ou não dá?" (96). His mocking intolerance is best conveyed in the two ridiculing statements below which show just how he perceives Dulce's artistic expertise. "Quando casei... Dulce... pensava que Beethoven era jogador de futebol" (94). This is in quite a contrast to the accomplished Dulce, president of the Grêmio. "Um dia encontrei Dulce explicando Portinari a Portinari" (95). Dulce's life was productive. From the innocent country girl she had become a sophisticated appreciator of arts and music. Gumercindo could not accept her success and hence refused to give her any credit for her newly acquired knowledge. Furthermore, Dulce's productivity surrounded Gumercindo with examples of all human productivity: Chopin's waltzes, paintings of Portinari, discussions of excavations of the pyramids and the Sphinx, poetry recitals, etc. Surrounded by all these immortal examples of human productivity, Gumercindo felt even more keenly the lack of his own, as evidenced by his lashing at all of it with deriding, derrogatory remarks.

Not only is his alienation evident in his relationship with Dulce, but it is also further evidenced by his whole attitude toward society. He can neither accept, nor tolerate, any social demands upon his person nor can he establish meaningful social relationships. These relationships in the context of his parents-in-law, ladies' teas, *O Grêmio Feminino*, the get-togethers, and the waltzes of Chopin, are all futile and arid. "Com o Dom Hermengardo eu me sentia mumificado, com dona Gervásia eu me sentia devastado, arrasado, aniquilado" (99). He finds himself wanting and inadequate. This estrangement is further accentuated by his inability to accept even the most simple rules of behavior as attested to by Dulce's admonitions. "E faça a barba. E não me envergonhe. E vista-se direito, etc. . ." (99).

Confronted with his life, wife, and society, he is filled with a sense of estrangement, ineptitude and inadequacy. He feels this is a life he must escape. "E eu queria fugir, fugir para muito longe. Para longe de d. Gervásia, longe de Chopin, longe da patinete, longe de Dulce," etc. (101). In this state of alienation from home and family, he encounters Eurídice, who seems to be all things Dulce is not. Eurídice is all love and promise.

Her hands are to serve him alone, to cater to every one of his wishes. Eurídice shows no concern for anything other than Gumercindo. Certainly she could not care about money, for how else could she lose it so "absolutamente sem nervos" (103). Eurídice needed him, Gumercindo needed her. Her need for him filled the void in his life. "Nós tínhamos um ninho só para nós dois. Eurídice era a ternura, a doçura, a poesia feita mulher" (97).

Having presented in Act I the state of alienation in which Gumercindo had been immersed prior to his escape, Pedro Bloch skillfully recreates in Act II his character's desire for integration, for return to the self. Not only is the entire monologue in this act directed toward integration, but symbolically the setting is changed as well. While he is recounting his state of estrangement and alienation in Act I, Gumercindo, unable to find the key, cannot enter the house. Because he has found the key, in Act II, Gumercindo not only can enter the house, but he can also move freely in and out of the house. The outside wall no longer forms a barrier, for he can walk right through it. The symbolic implication is self-evident: Gumercindo Tavares has managed to establish contact with the inner self.

On the exernal level, this contact is reflected in his attempt to come to grips with guilt. In a loud voice, he thus proclaims that he is not guilty of all that had happened; he blames Dulce and vows revenge. His angry protest and accusation of Dulce immediately evoke the famous phrase "Methinks the lady doth protest too much." He himself might be aware of this guilt-projection process and thus, as he searches symbolically through the house, through stacks of paper and telegrams, he uncovers within his conscience the real reasons for his escape: he left because he could not face the responsibility of the children, nor could he confront illness as the threat of death upon them. He discovers a further fact he had refused to accept: his being unworthy of Dulce. Still unable to accept his own inadequacy, he blames her for not having held him back, for allowing him to leave. And, finally, he accepts the fact that his son has died, his daughter has married, his wife may be leaving him, and he himself has stared death right in the face, not by committing suicide, as he had intended, but by killing Eurídice, who had refused to give him back the jewels that could restore him to his family. Thus, finally, loudly and openly, he admits to the murder of Eurídice. But admitting that he has killed Eurídice places him in square confrontation with death, for his own death indeed may be the consequence of his admission of Eurídice's demise.

Having faced Eurídice's death, and perceiving the prospect of his own, he further realizes that he had escaped from happiness itself, for in showing his old photo to the audience, he emphasizes it was a photo of a happy man, the man he used to be in the old days. Hence, he finally comes to accept that it was Eurídice, or his choice of her, that had robbed him of his happiness. Her death, then, was justifiable and proper as symbolic of a choice that alienated him from himself and his happiness.

"Para salvar os filhos é preciso acabar com tôdas as Eurídices do mundo" (116).

Having, however, accepted the responsibility for Eurídice's death, he is now ready to accept others, all symbolized by Dulce's hands. "Eu quero as suas mãos, Dulce. As mãos que tocavam Chopin, as mãos que educavam meus filhos" (118), hands which are the quintessential expression of a productive existence, in contrast to the hands of Eurídice which, in gambling away money, represented a total waste of self. In the face of his own death that may soon be imminent he is ready to take a responsible stance.

In terms of the theory of alienation on the symbolic and psychological levels, this interplay between the loss and encounter of the self can be understood in the following way.

Like Orpheus, through Eurídice Gumercindo descends into Hell by abdicating the self completely and submerging himself in the total abyss of self-loss. The resulting suffering is represented on the real-life level by the complete loss of material possessions. Involuntarily, as in the myth, he must kill Eurídice and thus through her death he comes to grips with death in his life, which in Heidegger's terms is the only means for reconciliation with the self. Furthermore, Eurídice's death signifies the undoing of that part of himself which led him to evade the inner self. The recapturing of the jewels from Eurídice, then, can be viewed symbolically as his recapturing of the self.

Oscillating between the false conscience, the conscience of dependence, pleasure, and escape from responsibility represented by Eurídice, and the good conscience, the conscience of freedom and responsibility in Fromm's terms, Gumercindo Tavares achieves the encounter with the self. Faced with imprisonment and maybe death, Gumercindo accepts full responsibility for all his acts, including Eurídice's death. Therefore, he meets the essential criterion in Heidegger's terms for finding the authentic existence by taking death unto himself. Following the long Odyssey, Gumercindo has returned to himself. Hence, the profound significance of his words, "Dulce, I am back now, I am back," for the name Dulce itself can be interpreted as representing the inner self, which in other contexts has been called the soul.

Gumercindo's action parallels that of Orestes in Sartre's *The Flies*, which William Barrett summarized as follows: "In discharging his freedom, man also wills to accept his responsibility of it, [sic] thus becoming heavy with his own guilt."[13]

Joanna Courteau
Iowa State University

NOTES

1. Oscar Fernández, "The Contemporary Theatre in Rio de Janeiro and São Paulo 1953–1955, *Hispania* (Dec. 1956), p. 424.

2. "Contemporary Theatre," p. 424.

3. Pedro Bloch, *As Mãos de Eurídice in Teatro Brasileiro Contemporâneo*, ed. by Wilson Martins and Seymour Menton (New York: Appleton-Century, Crofts, 1966). All references are to this edition.

4. Eric and Mary Josephson, eds. *Man Alone* (New York: Dell Publishing Co., 1961), p. 12.

5. *Man Alone*, p. 13.

6. *Man Alone*, p. 15.

7. William Barrett, *Irrational Man* (New York: Doubleday and Co., 1961), p. 220.

8. *Irrational Man*, p. 225.

9. Erich Fromm, *Man for Himself* (New York: Fawcett World Library, 1965), p. 221.

10. *Man for Himself*, p. 222.

11. *Man for Himself*, p. 174.

12. *Man for Himself*, p. 192.

13. *Irrational Man*, p. 252.

Mário e o Modernismo: entre o lirismo e a exploração irreversível da cultura nacional

Mário de Andrade, em 1922 vê no vanguardismo modernista que "os movimentos espirituais precedem sempre as mudanças de ordem social," e depois de vinte anos daquela moderna "ordem social" (1922, 1924, 1930, 1932, 1935, 1937) conclui que a contribuição modernista não fez nada pelo "amilhoramento político-social do homem."[1] Em 1942 Mário de Andrade, o "papa" do Modernismo, julga-se duramente a si mesmo como aos Modernistas clássicos e históricos como vítimas de "ilusão," "individualismo," "aristocracismo," e como covardes "abstencionistas" da "revolta contra a vida como está."[2] Embora ele tivesse certa consciência histórica de que "nós éramos os filhos finais de uma civilização que se acabou," Mário de Andrade, "melancólico," só pode confessar que "deformei . . . a minha obra," e negar o seu próprio passado.[3] Os problemas dos Modernistas são os também de hoje tanto na produção como na circulação da cultura nacional brasileira, tanto no concreto como no abstrato.

O Modernismo brasileiro, de modo grosso, foi o produto do lucro cafeeiro que buscava a industrialização da cidade como já tinha do campo monocultural exportador. Pois os modernistas foram econômica ou ideologicamente os filhos dos donos do café e do poder em pleno desenvolvimento. Observa-se que a primeira geração modernista não sofreu ainda a "consciência do subdesenvolvimento," mas que ela com "os senhores do café uniam o culto da modernidade internacional à prática da tradição brasileira," sem a ameaça de uma revolução proletária.[4] Eram iconoclastas no reconhecimento irônico do seu próprio patrimônio, o capital artístico-cultural que, nas mãos anciamente modernizantes, servia de vanguarda nacional, celebrando de um modo ou outro a abertura burguesa-capitalista que saboreava as matérias recém-descobertas pela penetração do mercado-circulação tanto no ser como no abstrato da substância nacional brasileira. Era uma definitiva revolução no modo e nas relações de produção e de vida—os modernistas eram filhos de pai a remitificar todo o país. O capital, o lucro que resultava da industrialização do café e da moderna escravidão assalariada, se transformava mais abstrata e mais penetrantemente no ser e cerne com uma nova ideologia redutiva materialista correspondente e ao bordo de explodir as velhas relações tanto sociais como estéticas. Os grandes movimentos careciavam de tamanha ideologia de todas as classes, e não resta dúvida, no seu papel revolucionário, que o Modernismo foi a referência literária da 'revolução burguesa' e o seu novo estado de capital que precisava de

uma nova cultura nacional e internacional.[5] Com um embriagante sentido de si, o capital propunha uma técnica sensual a gozar dos próprios empenhos de uma produtividade desenfreada. Era tempo de certa ingenuidade no esforço de corresponder a poética atrasada ao avanço econômico social—modernizar, ou melhor, produzir a nova cultura brasileira.

Os valores, imagens e invenções do Modernismo brasileiro indicam que a fase inicial do movimento focalisou e centralizou-se na cidade e que, seguindo logo os primeiros passos do capital penetrantemente abstracionista (tecnologia, Canudos, paulismo, pós-guerra, ideologia de classes) o Modernismo reapropriou a cultura popular de uma maneira massiva e sintética. O Modernismo principiante enfatizou a produção, tendo um campo cultivável reaberto a uma exploração ainda mais distorcida e profunda, enquanto o Modernismo subseqüente (Oswald de Andrade até um Glauber Rocha e até hoje) enfatizou consumpção (as antropofagias recorrentes). Então o modernista emerge como o poeta do capital industrial financeiro na sua fase heróica de um caráter autóctone. Por isso, o modernista original expressa, em forma irônica, caricatural ou de travestia, os princípios e contradições de todas as subseqüentes fases e facções do Modernismo.

I

Mário de Andrade atravessou a ruptura epocal. Os seus credenciais radicam-na mas se alienam da velha sociedade—*Há uma Gota de Sangue em cada Poema* (São Paulo, 1917) é uma reação parnasiana contra a Primeira Guerra Mundial. Vivia num ambiente revolucionado pelo desenvolvimento do novo capital—a bolsa, o dinheiro, o intercâmbio e a circulação admitiram a importação de 'ismos" da Europa, mas segundo as necessidades do mercado, requiseram a brasilianização do processo de cunhar produtos culturais nacionais. Os primeiros esforços modernistas de Mário de Andrade foram práticos, e voltados à produção de uma nova arte e de uma nova inteligência. Era uma revolução ideológica e estética dentro da mesma classe dominante com aliados nas novas classes médias. Mário de Andrade conscientemente se pôs a criar a nova ideologia—começou como parnasiano, ficou "papa do movimento modernista" e aplicou o princípio do liberalismo artístico, ou melhor, afirmou "a fusão de três princípios fundamentais: O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora Nacional."[6] Apesar de admitir certos deveres às influências européias e à cidade de São Paulo como a única importadora "ao par" no país,[7] ele negou afiliação com o Futurismo italiano e recusou associação com qualquer grupo ou escola.[8] E foi precisamente com o nacionalismo que Mário de Andrade se separou definitivamente do Futurismo cripto-fascista.[9] E sob o seu nacionalismo lírico, Mário de Andrade submergeu toda a multiplicidade de classe,

raça, e terra na nação.[10] Como um consciente descendente do Simbolismo, Mário recusou o culto futurista da máquina pelo culto velho do signo.[11] Assim, tomou o Simbolismo como uma aproximação mais adequada ao abstraimento da nova sociedade. A radicalidade da figura de Mário se vê muito na falta de divisão dura de trabalho na obra dele. Mário buscou e cultivou a arte da complexidade do novo mundo termodinâmico. A diversidade deriva da relação das classes e caracteriza o movimento, pois caracteriza os artistas dentro dele também. Assim vemos Mário de Andrade como uma figura extraordinária. Ele sobreviveu as duas primeiras gerações de 1922 e 1930, e, a morrer em 1945, presenciou o início da terceira.

Ele cultivou o verso livre não somente como o instrumento mais usado, mas também como símbolo: "O verso livre é uma vitória do individualismo."[12] E deste individualismo formulou uma simples conta de somar: "Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia."[13] Definiu "a obra de arte [como] . . . uma máquina de produzir comoções."[14] E com ataque direto contra a noção de "arte pela arte" do Parnasianismo, declarou que "a beleza é uma conseqüência . . . o Belo artístico é uma criação humana."[15] Ao resumir o Parnasianismo, e ultrapassá-lo, Mário conclui que a arte é lírica por origem e, que a beleza é meio, não fim, pelo qual a arte expressa pensamentos e sentimentos verdadeiros.[16] Assim,a visão poética de Mário de Andrade passou além das receitas antipsicológicas e destruíu a tirania do "assunto poético." Isso marcou, no ver dele, o reconhecimento que "todos os assuntos são *vitais,*" e a queda da instituição purista da "Ordem Intelectual" é a subida da "Ordem Subconsciente."[17] Ainda assim, o culto da espontaneidade, disfarçado na saudade pelo quotidiano popular, resultou na materialização estética do já inculcado ideologica e praticamente. Isso não quer dizer que foi aceito tudo que o modernista apresentou; pois sabemos que a nova arte chocou muito e foi aceita geralmente só com reserva. Pois impulsionou muito o Modernismo ter um inimigo real nos reacionários. Mário afirmou que a poesia moderna foi "resultado inevitável da época. Conseqüência da eletricidade, telégrafo, cabo submarino . . . automóvel, aeroplano. Estamos em tôda parte pela inteligência e pela sensação."[18] Mário vinculou diretamente o seu modernismo artístico com as brotantes relações do capital industrial:

> Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida actual no que tem de exterior: automóveis, cinema asfalto. Si estas palavras frequentam-me o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser.[19]

Em 1922 ele publicou a *Paulicéia Desvairada,* o primeiro manifesto modernista, em que, além de satirizar a confusão do movimento por fundar sardonicamente a nova escola do "Desvairismo,"[20] apresentou seu princípio poético no famoso "Prefácio Interessantíssimo" como mais tarde n'*A Escrava que não é Isaura.* Esse princípio, chamado "polifonia

poética," projetou da sua noção que a "poesia [modernista] é resumo, essência, substracto."[21] A parataxe e a ruptura sintática representaram no abstrato poético o novo nexo social como "Associação de imagens e principalmente: SUPERPOSIÇÃO DE IDÉIAS E DE IMAGENS."[22] São os fatores da rapidez e da síntese na arte, fatores fundamentalmente compatíveis com a natureza de lirismo, correspondendo aos novos rítmos de trabalho e vida. É um novo modo da apropriação cultural e toma o mundo para si como um conjunto de estímulos, integral e expandindo de vez, assim "o poeta sintetiza e escolhe os universais mais impressionantes. O poeta não fotografa: cria. Ainda mais: não reproduz: exagera, deforma, porém sintetizando. E da escolha dos valores faz nascer euritmias, relações que estavam esparsas na vida, na natureza, e que a ele, poeta, competia descobrir e aproximar."[23] Eis o naturalismo modernista.

II

A arte, como a indústria, precisava de forjar novos instrumentos de produção—instrumentos abstrata e modalmente intercambiáveis no processo de produção estética. Tal instrumentalização ressoou na poesia com mudanças correspondentes "da música contemporânea, ao impressionismo musical, ao atonalismo, ao uso sistemático da dissonância, à divulgação do jazz, à dodecafonia."[24] A expressão modernista não tornava no verso, mas numa semântica mais sensual e críptica de vez.[25] Como teorizava Mário de Andrade, "cada uma [palavra] é frase, período elíptico, / reduzido ao mínimo telegráfico," e "fica vibrando, à espera / duma frase que lhe faça adquirir significado." Eis a plena montagem, ou colagem, ou bricolagem modernista que transforma a gramática em "acorde arpejado, harmonia," ou "sensação de superposição," e "polifonia poética."[26] A fenomenologia e psicologia da poesia modernista copiaram a forma da dinâmica do *commodity* e do dinheiro nas relações diárias. Com a síntese de todas as tendências, o Modernismo nacionalizou a língua nacional e inventou um idioma poético correspondente. Com uma atitude iconoclasta, Mário de Andrade valorizou: "A língua brasileira é das mais ricas e sonoras. / E possui o admirabilíssimo ão."[27] "Escrevo brasileiro," Mário de Andrade disse, liquificando o coloquial, o prosáico, o folclórico numa só arte.[28] Embora o elemento popular neste tecnicismo modernista seja o que a musicalidade se leva à oralidade e à voz, Mário de Andrade registra plenamente uma divisão de produção e de classe entre o poeta e o sujeito, entre o manual e o mental:

> ....Harmonia oral não
> se realiza, como a musical, nos sentidos, porque
> palavras não se fundam como sons, antes
> baralham-se, tornam-se incompreencíveis. A
> realização da harmonia poética efetua-se na
> inteligência. A compreenção das artes do tempo
> nunca é imediata, mas mediata . . .[29]

É mais uma mente respondente que engajada na "mediata" em que o modo evolui antes e sobre a consciência. A sintonização musical, gráfica e mental encorpora já certo estruturalismo e concretismo na representação modernista:

Conversam
Serenos pacholas fortes.
                Que planos estratégicos . . .
                          Balística.
                                  Tenentes.
                                            Um galão.
                                                      Dois galões.
                          A galinhada!
. . . .
Mas porém da caserna dum corpo que eu sei
Sai o exército desordenado meu sublime . . .
Assombrações
                          Tristezas
                                            Pecados
                                                          Versos livres
                                                                          Sarcasmos . . .
E o universo inteirinho em continência!
                          . . . Vai passando
                          No meu cavalo alazão
                          O marechal das tropas desvairadas
                          do país de Mim-Mesmo . . .[30]

Mário de Andrade atacou o conteudismo da mensagem política na literatura, insistindo na disciplina técnica de uma nova síntese de plasticidade e muscularidade—o trabalho abstrato industrial—para dominar a língua, que por natureza confunde Beleza com Assunto para criar um idioma e "forma na literatura" que comunicasse a realidade complexa.[31]

Em 1926 Mário de Andrade publicou sua primeira coleção de poesia experimental. Mas já tinha composto em 1924 *Remate de Males* (1930) em que criou suas famosas "Danças," cujas moção e contramoção marcam o movimento entre o poeta idealista e o consciente da dissemetria do mundo real. Uma das danças é a coreografia de duas cruzes dançantes e espelhadas tanto na representação poética como na ideoestética:

A moral não é roupa diária!

Sou bom só nos domingos e dias-santos!
Só nas meias o dia-santo é quotidiano!
                          Vida
                          arame
                          crimes
                          quidam
                          cama e pança!
                Viva a dança!
                Dança a viva!
        Vivedouro de alegria!

Eu danço!
Mãos e pés, músculos, cérebro . . .
Muito de indústria me fiz careca,
Dei um salão aos meus pensamentos!
Tudo gira,
Tudo vira,
Tudo salta,
Samba,
Valsa,
Canta,
Ri!

Quem foi que disse que não vivo satisfeito?
EU DANÇO![32]

A crítica carnavalesca do grotesco real, por todo seu humor e toda sua valorização da cultura nacional, é uma poética da corte intelectual ainda. Pois Mário de Andrade ironicamente representou um papel de poeta-brincalhão sério-gracejo. Assim, no poema "XXX—Jorobabel," (*Losango Cáqui*), ele cria toda uma onomatopéia abstrata do mundo revoltado da época em que a ruína da espécie humana fascina a poesia:

Um chôro aberto sôbre o universo desaba
A badalar... Um chôro aberto sôbre a Terra
Em bandos de ais... Guairar profético se capande...
Anda franco no mundo o agoiro da miséria...

Job abúlico baba o fel que o devora... Hirta
A multidão que desapareceu Abel...
Clamor! Ninguém se entende! Um Deus não vem!... Babel!

Babel! Um chôro aberto sôbre a confusão
Das raças! Babel! Os sinos em arremessos
Bélicos! Badalar dos sinos! Multidão
Hirta! Jerusalém incendiada... Rebate!

Babel! Jerusalém! Jorobabel! Babel!
Batem os bronzes bimbalhando! Pobre Job
Sem ouro, multidão devora e baba o fel!...
Um chôro aberto de entes misérrimos...

Encontra-se aqui um bom exemplo poético-filosófico e lingüístico da reação modernista contra a sua própria fonte de formação. A crítica babélica da década dos 20 é uma lamentação vasta da nova cidade burocrática, vertical-hubrística do capitalismo novo. A essência do poema é expressa no código "Jorobabel," que serve de um onomatopéico "guairar profético," um "choro aberto" sobre "o universo" e "a Terra" contemporânea. O poema é "choro" porque o alarme passa não atendido pela "multidão hirta," ignorante, e até homicida por gênesis. O Job "sem ouro" é o poeta sem crentes. É a onomatopéia da confusão das raças" que, aparentemente, devem ser separadas. A alienação do poeta dos "entes misérrimos" se registra nas suas caracterizações delas. Não há

deus exmachina, nem ilustração. A visão do mundo é biblicamente simples e geral—nem o poeta escapa bom! Eis o humanismo negativo endêmico no Modernismo—o de categorizar tudo sob aquele ideal da burguesia desde o Renascimento, o Homem, mas um Homem "abúlico." É uma perspectiva de fora e por cima do quotidiano. O pessimismo radica na crença do poeta não poder ver-se melhor do que a "hirta multidão"—pois o próprio poema cai na vôrtice em que "baba" e "fel" ("Babel") se devoram numa "vida excessivamente infinita."

No famoso "Ode ao Burguês," Mário de Andrade expressa um ódio de classe que não aparece muito na obra dele, até 1942 quando ele se acusa de "não . . . uma só vez pegar a máscara do tempo e esbofeteá-la como ela merece."[33] O "odeódio" foi considerado anti-burguês na época.[34] Numa paródia da "ode," Mário de Andrade ataca "o burguês-burguês . homem-nádegas" e "as aristocracias cautelosas," "que algarismam os amanhãs!" Ele militantemente grita "Morte à gordura! / Morte às adiposidades cerebrais!," até "Morte / . . . / ao burguês-cinema!" Com a prefigurada antropofagia do auto-consumo do mundo capitalista burguês anticultural, Mário de Andrade manda "o bom burguês" que "come-te a ti mesmo, oh! gelatina pasma! / Oh! *purée* de batatas morais!" Ao mesmo tempo, o humor é "arlequinal" e burlesco na ridicularização auto-crítica da decadente sociedade dominante—ele golpeia a burguesia, a "Marcha!" para "a Central [prisão] do meu rancor inebriante!" que explode em "ódio e insulto . . . raiva . . . ódio vermelho . . . fecundo . . . cíclico . . . fundamento, sem perdão!" E finalmente, como *show* de caberê, dando pontapés à parte atrás burguesa, "Fora! Fú! Fora o bom burguês! . . ." Esta revolução cômica, carnavalesca, como um *kitsch* político, representa muito bem o puro reformismo da sátira modernista que assume o objeto (a burguesia) da sua crítica.

III

No seu empenho de despertar um espírito nacional moderno na poesia, Mário de Andrade cientifizou a arte e descobriu a riqueza 'natural' da cultura popular. Adquiriu uma sensibilidade especial pelas formas populares e tradição oral. Os costumes da gente viram verdadeira matéria prima para o Modernismo sintetizar a cultura nacional. O aspecto utopista, 'socialista' de Mário de Andrade apareceu como o primitivismo que simpatizou com o sujeito popular. Mas o primitivismo para Mário de Andrade foi tanto uma estratégia outra vez da coalição cultural nacionalista em que os brasileiros

> Somos na realidade uns primitivos. E como todos os primitivos realistas e estilizadores. A realização sincera da matéria afetiva e do subconsciente é nosso realismo. Pela imaginação deformadora e sintética somos estilizadores. O problema é juntar num todo equilibrado essas tendências contraditórias.[36]

O individualismo lírico e científico foi a forma pela qual o poeta trata o Brasil como uma coisa para si, coisa consumível e reificada em forma da *commodity* cultural. Tal teluricismo patriótico retomou temas regionais e os universalizou num "nacionalismo pitoresco" que infantiliza e idealiza o índio, o mestiço, e outras categorias etnográficas.[37] Assim, a classe trabalhadora aparece como fauna natural e estranhada. No seu volume de poemas mais populistas, *Clã do Jaboti*, no "Acalanto do seringueiro," o poeta intelectual alienado da vida urbana, agoniza da divisão de classes que impossibilita a união do poeta com o sujeito. O poeta, em vez, abala emblematicamente a classe trabalhadora num tropicalismo nacionalista:

Seringueiro brasileiro,
Na escureza da floresta
Seringueiro, dorme.

E, caracterizando o sujeito de um pobre bebê, o poeta condescende—

Mas porém é brasileiro,
Brasileiro que nem eu.

O poeta expõe que é só a história nacional que unifica os vários brasileiros num sublime abstrato que simultaneamente indica a lamentável impossibilidade de uma unificação concreta—

Não sabemos nada do outro,
Não nos veremos jamais!

Na penosa alienação do intelectual urbano moderno, o poeta sonha com uma sabedoria sensual e precipitadamente apostrofa o próprio sujeito poético como um pobre que vive "numa indiferença enorme," que rima, claro, com

Seringueiro, dorme!
Num amor-de-amigo enorme
Brasileiro, dorme![38]

O gosto pelo popular é evidente nos "ponteios," "toadas" e "modas" esparsos ao longo da sua obra. Muitas vezes cultivou a forma piadística ou a reviravolta muito usada no oral popular. Em "O Poeta Como Amendoim," poema que abre o *Clã do Jaboti*, (pp. 109-110), pelo título próprio o autor se identifica como brasileiro moderno absorto não nos céus mas no quotidiano da sua terra.[39] Neste e nos próximos poemas de "Carnaval Carioca," ele evoca a imensidade diversa do seu país geográfico, histórico, étnico e lingüístico.[40] Para capturar o espírito carnavalesco, ele usa paronomásia, ou jogo com palavras homófanas, e coloquialismos para criar um batuque poético:

O préstito passando.
Bandos de clarins em cavalos fogosos.
Utiaritis aritis assoprando cornetas sagradas.
Fanfarras fanfarrans
fenferrens
finfirrins...
Forrobodó de cúia!
Vitória sobre a civilisação! Que civilisação?... É Baco![41]

Com uma boa virtuosidade poética, Mário de Andrade critica o grotesco da vida moderna pelo tratamento carnavalesco do povo e da terra. No lado nacionalista, quer elevar o Brasil à civilização, onde no lado nativista ele quer criticar o capitalismo de uma maneira satírica, liberal, reformista com um racismo reflexivo.[42] A sua política racial viu a gente brasileira como raças iguais mas separadas.[43] A democracia nisso sempre sofreu em Mário de Andrade de passadismo, romanticismo, racismo na sua reação às condições materialistas crassas e pretenciosas do capitalismo urbano industrial. No poema de 1928 "Improviso do Mal da América" ele escreve: "grito imperioso de brancura em mim" e lamenta o esbranqueamento do Brasil pela imigração de europeus com valores corruptos e vulgares e incapazes de valorizar as tradições ameríndias e africanas no Brasil—"Mas eu não me sinto negro, mas eu não me sinto vermelho / Me sinto só branco."[44] Em 1931 no poema "Rito do Irmão Pequeno", Mário de Andrade canta, com dedicação a Manuel Bandeira: "meu irmão é tão bonito como o pássaro amarelo." O leitor talvez prefira "progresso," "telefone," mas "Venha comigo. Por detrás das árvores..." no mato brasileiro os nativistas encontram "nossas razões verdes," raízes com que "Nós blefamos a punição européia dos pecados originais." O poeta nos convida ao culto da orgia tropicalista—

Vamos, irmão pequeno, entre palavras e deuses,
Exercer a preguiça, com vagar.

Finalmente, num futuro apocalíptico e genético,

E quando a terra for terra,
Só nós dois, e mais ninguém,
De mim nascerão os brancos,
De você, a escuridão[45]

Mas a escuridão, o mato, a floresta, o rio, a mão de obra, constituem a fronteira do capital predatório.

Em *Remate de Males* (1930) Mário de Andrade já pode apresentar a sua consciência de si como a auto-crítica do Modernismo. Mário de Andrade tinha declarado desde o início em 1922 que o seu "Desvairismo" foi um natimorto, em 1920 testemunha e resiste no poema "Improviso do rapaz morto" a segunda morte do messias do próprio movimento, concluindo que

...o esquecimento suavemente vem /. . ./
Vai-te embora! vai-te embora, rapaz morto!
Oh, vai-te embora que não te conheço mais![46]

As revoluções constantes na estética modernista pesaram nos ombros do "papa do modernismo" como a própria idade do movimento:

Eu sou trezentos, sou trezentos e cinqüenta / /
Se um deus morrer, irei no Piauí buscar outro!
Abraço no meu leito as melhores palavras / /
Só o esquecimento é que condensa,
E então minha alma servirá de abrigo.[47]

O caso romântico modernista rimbaudiano com a terra e a gente brasileiras continua o sexismo do culto da terra na figura da mulher nua, idealizada.[48] Nos "Poemas da negra e da amiga" no *Remate de Males*, há uma certa sensualidade do corpo, uma ternura da alma, uma simplicidade do coração. Eles têm a textura tenra e a suavidade curvilínea duma amiga, e a ingenuidade dum amigo:

Estou com medo...
Teu beijo é tão beijo
Tua inocência é dura.
Feita de camélias.

As relações do rapto real são rearranjadas de maneira que o traço pareça mútuo:

Minha mão se alastra
Em vosso grande corpo,
Você estremece um pouco.[49]

A visão modernista se cega na raptura mística do seu próprio símbolo ideal:

Ontem você estava tão linda
Que o meu corpo chegou.

......ôh minha doce amiga,
Te reclinaste sôbre mim, como a verdade,
Fui virar, fundeei o rosto no teu corpo.

Apesar de evocar um abril português nos "Poemas da amiga," Mário não deixa de duvidar da penetração lírica e sonhadora do espírito tropical "lá nos fundos do Grã Choco...nas terras do morubixada Caiuari." O poeta modernista até caracteriza o seu êxtase amoroso como um ato filantrópico:

Tudo é suavíssimo na flora dos milagres...
Um pensamento se dissolve em mel e à porta
Do meu coração há sempre mendigo esmolando...[50]

A morte é um motivo que fere muito o êxtase poético em Mário de Andrade. No próprio leito amoroso com a mulher-terra se encontra a morbidade ceda do caso modernista com o corpo feminino racial do país, como no sétimo "Poema da negra":

> Não sei porque os tetéus gritam tanto esta noite...
> Não serão talvez nem mesmo os tetéus.
> Porém minha alma está tão cheia de delírios
> Que faz um susto enorme dentro do meu ser.
>
> Estás imóvel.
> Es feito uma praia...
> Talvez estejas dormindo, não sei.
>
> Mas eu vibro cheínho de delírios,
> Os tetéus gritam tanto em meus ouvidos,
> Acorda! ergue ao menos o braço dos seios!
> Apaga o grito dos tetéus![51]

Um dilema para o modernista é ser o vanguardista do próprio capitalismo que liquifica o sujeito poético na própria tinta do poeta. Sem querer, o poeta modernista reflexivamente avança o próprio processo abstracionante do capital até o lugar, a coisa, a relação mais natural e comum, tornando a experiência poética num pesadelo. Mário de Andrade expressa os sentimentos e idéias da distorção do industrialismo, imperialismo, e estadismo. A multiplicidade e a ambigüidade de acompanhar e reagir ao desenvolvimentismo capitalista fornecem a tragicomédia modernista de não ter em si uma saída revolucionária. Assim o verdadeiro caráter do Modernismo de compartilhar o que criticava—assim muitos dos motivos da poesia de Mário de Andrade. A repetida imagem do rio simboliza na poesia de Mário de Andrade a forma e o meio de correrem juntas as várias correntes do capitalismo modernista. O seu último poema escrito, "A meditação sobre o Tietê" (*Lira Paulistana*, pósthumo, 1946), é uma contemplação do corpo e da alma do capital industrial urbano refletidos no "peito do rio" que "murmura num banqueiro de água pesada e oliosa."[52] Este poema é curioso por seu tamanho tanto em comprimento como em termos artísticos. Pela sua dimensão épica reclama uma história coletiva e pela sua dimensão lírica é um canto pessoal e íntimo. Não é somente um poema introspetivo, mas também retrospetivo por colecionar elementos e idéias de muito da sua obra anterior. Assim toma um aspecto sinfônico por criar uma orquestração de peças esparsas que surgem suavemente do passado. São versos longos e livres, mas também feitos com a cautela e o lamento de um homem noturno. Numa gravidade meditabunda, o rio torna "um caminho de morte," e num momento de clareza na reflexão cintilante na água poluída, onde "dinosauros" e "aranha-céus" assombram "a emaranhada forma / Humana corrupta da vida que muge e se aplaude. / E se aclama e se falsifica e se esconde." O poeta está no reino da morte não uma morte absoluta, mas

...do ponto entre as águas e a noite,
Daquele ponto leal à terrestre pergunta do homem,
De que o homem há de nascer.

Há uma aceitação da verdade e do seu sacrifício ficar transformado no "Boi Paciência / Se afogando, que o peito das águas tudo soverteu,". O poeta maravilha o antirevolucionário de sua classe:

....Por que não me escutam
Os plutocratas e todos os que são chefes e são fezes?
Todos os donos da vida?
Eu lhes daria o impossível e lhes daria o segrêdo.[53]

O poeta reconhece e repela a verdade do seu mundo que a produção é a recusação. Evocando um idealizado passado pre-industrial, um pouco nostálgico e meio consentimental com o processo histórico como uma coerência irreversível, o poeta entra "no eternamente esquecido fogo de amor" pela humanidade.[54] Dentro do noturno obscurante do mundo transformado em indústria e manufatura da vida e da mente, o poeta se transforma em símbolo morto oblíquo do próprio Modernismo:

Sou homem! Vencedor das mortes, bem-nascido além dos dias,
Transfigurado além das profecias!

E, em tal sublime, nem precisando de "paciência" nem "esperança," o poeta modernista prepara a embarcação dantesca para cruzar o rio Estige do capitalismo industrial, e buscar vida melhor numa utopia no outro lado:

É noite! é noite!... E tudo é noite! E os meus olhos são noite!
. . . .
Rio, meu rio... mas porém há-de haver com certeza
Outra vida melhor do outro lado de lá
Da serra! E hei-de guardar silêncio.[55]

O dualismo entre este lado e esse lado do mundo para o poeta produz uma ressonância mútua entre um discurso concretista que expressa o individualismo e um discurso metafísico que expressa o individualismo alienado. E nesta passagem pacata, silente numa zona de guerra entre dois mundos, num momento quando havia uma luta de vida e morte sobre a questão, o poeta vitimizado, como se repetiria muito na história subseqüente, canta "o silêncio dos vencidos" dentro da confusão intelectual da época golpeada pela luta das classes.[56]

Robert Krueger
University of Northern Iowa

1. *Testamento de uma Geração*, ed. Edgard Carvalho (Porto Alegre: Globo, 1944), p. 279.
2. *Testamento*, p. 277.
3. *Testamento*, p. 277-278.
4. João Luiz Lafetá, "Estética e ideologia: O modernismo em 1930," *Argumento*, Ano 1, No. 2, 23.
5. Carlos Guilherme Mota, *Ideologia da Cultura Brasileira* (São Paulo: Ática, 1977), pp. 17-51, passim.
6. *Aspectos da Literatura Brasileira*, Vol. X das *Obras Completas de Mário de Andrade* (São Paulo: Martins, 1966), p. 242.
7. *Aspectos*, pp. 235-236.
8. Afrânio Coutinho, ed., *A Literatura no Brasil*, Vol. III, Tomo I (Rio de Janeiro: São José, 1959), pp. 488-491.
9. Wilson Martins, *The Modernist Ideal*, trans. Jack E. Tomlins (New York: New York University Press, 1970), pp. 81-83.
10. David T. Haberly, *Three Sad Races* (New York: Cambridge University Press, 1983), pp. 137-139.
11. Mário de Andrade, *Cartas a Manuel Bandeira* (Rio de Janeiro: Sim&es, 1958), p. 45.
12. *Aspectos*, p. 28.
13. *A Escrava que não é Isaura*, em *Obra Imatura* (São Paulo: Martins, 1925), p. 205.
14. *A Escrava*, p. 258.
15. *A Escrava*, pp. 206-207.
16. Mário de Andrade, "Mestres do Passado," *Jornal do Comércio*, esp. "I: Glorificação," 2 agôsto 1921, e "VII: Prelúdio, Coral e Fuga," 1 setembro 1921.
17. *A Escrava*, pp. 208-209; 224-226.
18. *A Escrava*, p. 252.
19. "Prefácio Interessantíssimo," *Paulicéia Desvairada*, em *Poesias Completas*, Vol. II de *Obras Completas* (São Paulo: Martins, 1966), s.p.
20. *Paulicéia Desvairada*, p. 13.
21. *A Escrava*, p. 250.
22. *A Escrava*, p. 245.
23. *A Escrava*, p. 237.
24. Antônio Cândido and J. Aderaldo Castello, *Presença da Literatura Brasileira: Modernismo*, Vol. III (São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972), p. 20.
25. Álvaro de Sá, "Do Modernismo ao Poema-Processo," *Vozes*, Ano 66, Vol. LXVI, No. 1 (jan.-fev. 1972), 22.
26. *Paulicéia Desvairada*, p. 23.
27. *Paulicéia*, p. 22.
28. *Paulicéia*, p. 28.
29. *Paulicéia*, p. 24.
30. "XVI," *O Losango Cáqui*, em *Poesias Completas*, vol. II de *Obras Completas*, p.d.; primeira publicação em 1926.
31. "A Forma na Literatura," cit. em Cândido, *Presença*, pp. 90-92. Crítica literária em *O Empalhador de Passarinho*, vol. XX de *Obras Completas*.
32. *Remate de Males*, *Poesias Completas*, p. 158.
33. *Testamento*, pp. 277-278.
34. Fernando Góes, "História de Paulicéia Desvairada," *Planalto*, Ano 1, no. 3 (junho 15, 1941), 21-22.
35. *Paulicéia*, p.d.
36. "Apéndices," *A Escrava*.
37. Cândido, p. 11.
38. Cit. em Giovanni Ponteiro, *An Anthology of Brazilian Modernist Poetry* (London: Pergamon, 1969), pp. 23-26.
39. *Clã do Jaboti* em *Poesias Completas*, pp. 109-110.

40. *Clã*, pp. 110–121.
41. *Clã*, p. 118.
42. John Nist, *The Modernist Movement in Brazil* (Austin, Texas: University of Texas Press, 1967), pp. 77–79.
43. Haberly, p. 137–138.
44. *Poesias* (São Paulo: Martins, 1941), p.d.; cit. em Cândido, pp. 97–99.
45. *Poesias*; cit. em Cândido, pp. 100–105.
46. Cit. em Ponteiro, ppl 28–29.
47. Ponteiro, pp. 28–29.
48. Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, 2ª ed. (Petrópolis: Vozes, 1973), p. 186.
49. *Remate de Males*, em *Poesias Completas*, pp. 187, 188.
50. *Remate*, pp. 208, 209, 210.
51. *Remate*, pp. 188–189.
52. *Lira Paulistana*, em *Poesias Completas*, p. 306.
53. *Lira Paulistana*, pp. 306, 311.
54. *Lira Paulistana*, p. 312.
55. *Lira Paulistana*, p. 313.
56. Edgar Salvadori de Decca, *O Silêncio dos Vencidos* (São Paulo: Brasiliense, 1981), p. 32.

nós da corda

a mão sente
        como se
uma corda nodosa
    tivesse estado
            e
que tem estado passando
    tão lisamente
que sei que
os nós são
        tão suaves
                porque
têm sido
    polidos
    por
    tantos dedos
que têm estado
        contando-os
                desde
há muita corda.

Robert Krueger

aprendizagem

pedaços grandes de realidade
caem
para
baixo
no
centro
do nosso
conhecimento

anjos antigos
malassombram
a periferia

enquanto detrás
da voz
ouve-se
uma porta
fechando,
fechada por alguma mão
estudando
a maçaneta
e
mirando-nos
de retorno
pela
fechadura
ao nosso
pasmo.

Robert Krueger

o papagaio

O papagaio falante, sertanejo
de Guimarães Rosa
morreu,
perto do sexto aniversário da morte
do autor,
numa gaiola no pátio dum apartamento
em Copacabana,
onde um estudante norteamericano,
às pedidas tristes da viúva e da cozinheira
do autor encantado,
enterrou o papagaio no jardim
ao baixo da janela do escritório do autor,
onde o estudante estudava
os rascunhos originais do Grande Sertão.

Alguns acusam o estudante
de imperialismo intelectual
por matar o espírito e a língua
do grande poeta místico
mineiro nacional brasileiro universal cósmico!

Mas o papagaio não falava cá como falará lá,
verbo viravirou verba,
palavra contava ouro,
tomou conta do poeta
que ensinou o papagaio
não voante.

Robert Krueger

